STUDIEN

ÜBER DIE

ETRUSKISCHEN KAMMERGRÄBER.

Von

Friedrich von Stryk.

Dorpat.
Druck von H. Laakmanns Buch- und Steindruckerei.
1910.

STUDIEN

ÜBER DIE ETRUSKISCHEN KAMMERGRÄBER.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der Königl. Bayer. Ludwig-Maximilians-Universität München

ACAD. IMPERIAL. BIBL.

vorgelegt von

Friedrich von Stryk.

Dorpat.
Druck von H. Laakmanns Buch- und Steindruckerei.
1910.

Genehmigt auf Antrag der Herren Prof. Dr. P. Wolters und Prof. Dr. B. Riehl.

MEINEM VATER

ZUGEEIGNET.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis italienischer Reisestudien und in den Museen von Berlin, München und Kopenhagen gesammelter Notizen; die Museen von Paris und London, welche auch noch wichtige etruskische Monumente bergen, hat der Verfasser noch nicht besuchen können. Inschriften haben bei der Arbeit kaum Berücksichtigung gefunden, da sie für die hier behandelten Fragen leider wenig ausgeben; für ihren Wortlaut ist auf den eben in Vorbereitung befindlichen zweiten Band des Corpus Inscr. Etr. zu verweisen. Für die Unterstützung, welche der Verfasser bei seiner Arbeit erfahren, spricht er an dieser Stelle seinen verbindlichsten Dank aus. Insbesondere zu Dank verpflichtet ist er: Herrn Prof. Winter für Überlassung des Stackelbergschen Nachlasses, Herrn Dr. Jakobsen für die Erlaubnis, die schönen Aquarellkopien des Ny Carlsberg-Museums einsehen zu dürfen, Herrn Prof. Kraschenninnikow in Dorpat für die Erlaubnis der Benutzung des Archäologischen Museums und dem deutschen Institut in Rom für die gastliche Aufnahme, welche der Verfasser bei seinen Studien dort gefunden.

Meine hochverehrten Lehrer, die Herren Prof. Dr. Paul Wolters und Prof. Dr. Friedrich Freiherr von Bissing, die mich mit Rat und Tat bei der Arbeit unterstützt und gefördert haben, bitte ich den Ausdruck herzlichster Erkenntlichkeit und tiefempfundener Dankbarkeit entgegenzunehmen.

Estland, Merreküll, Monplaisir, Juli 1910.

Friedrich von Stryk.

Inhaltsverzeichnis.

I. Teil.

Die Wandgemälde der etruskischen Kammergräber.

Seite

Die ältesten etruskischen Kammergräber 9

Die älteren archaischen Kammergräber 28

Die Gräber von Chiusi (Clusium) 66

Die jüngeren archaischen Kammergräber 73

Die Gräber der freien und des späteren Stiles 92

II. Teil.

Die etruskischen Grabmonumente.

Etruskische Grabmonumente 111

Nachtrag 135

Vita 136

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555407_0034

I. Teil.

Die Wandgemälde der etruskischen Kammergräber.

Die ältesten etruskischen Kammergräber.

Als Ausgangspunkt der Untersuchung über die Eigenschaften der etruskischen Kammergräber behandeln wir zuerst die **Grotta Campana in Veii (1),** die wir in Übereinstimmung mit sämtlichen Forschern für das älteste gemalte etruskische Kammergrab halten müssen. Wenn wir im Folgenden die Bezeichnungen „etruskisch" und „umbrisch" für verschiedene Gräber benutzen, so legen wir diesen Bezeichnungen zunächst nur einen systematischen Wert bei, indem wir von folgenden Gesichtspunkten ausgehen:

Als „etruskisch" bezeichnen wir alles, was sich uns als direkter Vorläufer der etruskischen Kultur des VI. und V. Jahrhunderts ausweist, der Kultur, die sich vornehmlich in den Kammergräbern, den sogenannten **„tombe a camera"** offenbart.

Mit dem Ausdruck „umbrisch" bezeichnen wir alle die Kulturformen, die uns unmittelbar als Ausläufer der italischen Villanova- und Hallstattkultur erscheinen. Bei Mischformen, die wir bald unter den einen, bald unter den anderen Begriff fassen, richten wir uns nach dem Quantum der charakteristischen Merkmale. Eine scharfe Grenze läßt sich fürs erste zwischen den beiden von uns bezeichneten Gruppen von Denkmälern nicht ziehen. Und die Frage nach dem Ursprung der etruskischen Rasse und Kultur aus dem Befunde der Gräber zu beantworten, lehnen wir fürs erste ganz ab. Unsere Auffassung der charakteristischen Merkmale beider Gruppen ist folgende:

---

1) **Grotta Campana in Veii.** 1843 entdeckt.

Literatur:
1. Canina, L'antica città di Veii. Roma 1847. Taf. 28—32.
2. Canina, Etruria maritima. I, Taf. 34. 35.
3. Micali, Mon. ined. Taf. 7 und 58.
4. Dennis-Meissner, Städte und Begräbnissplätze Etruriens. Leipzig 1852. I, S. 34 ff. Taf. II, Fig. 31.
5. Dennis Cities and Cemeteries of Etruria [3] London 1892. I. S. 33.
6. Montelius, La civilisation primitive en Italie, Stockholm 1904. B. Taf. 353, 354.
7. Martha, L'art étrusque. Paris 1889. Fig. 282, 283, 284.
8. Seemann, Die Kunst der Etrusker. Dresden 1890. Taf. VI, VIII, IX, XIX.

Die Etrusker betrachten das Grab als Wohnung des Toten, oder seines Geistes, der alle die Dinge des täglichen Lebens zu besitzen und weiterzugenießen begehrt. Das Abbild seiner leiblichen Erscheinung dient ihm als Ersatz für seinen Körper. Durch das Mal auf seinem Grabe, einen Stein, eine Säule, oder eine Stele, tritt er zur Welt der Lebenden in Beziehung. Dass man sich die Bedürfnisse des Toten so materiell wie möglich vorstellte, beweist der Umstand, dass man ihm ausser den kostbarsten Luxusgegenständen sogar einen Ofen mitzugeben pflegte, wie das auch in Kreta üblich gewesen ist; vgl. Evans, Prehistoric toms of Knossos (Archaelogia LIX) S. 36. 143. Doch ist das Bewußtsein schon vorhanden, daß der Tote die Dinge nicht wirklich benutzt, sondern sich nur an ihrem Anblick erfreut; daher sucht man ihn durch möglichst heitere und angenehme Dinge zu erfreuen, z. B. obscöne Humoresken und den Anblick dessen, was ihn im Leben erfreut hat: Gelage, Spiele, Tänze; daher wird das Grab im Inneren so festlich wie möglich ausgeschmückt. Wenn moderne Forscher die Darstellungen der Wandgemälde in den Gräbern zuweilen auf die Freuden des Jenseits bezogen haben, so werden wir den Nachweis zu führen suchen, daß dies für die frühere Periode nicht stimmt und wenn derartige Vorstellungen sich später finden, sie auf dem Einfluß griechischer Kultur beruhen.

Das Verbrennen der Leichen ist bei den Etruskern in der ältesten Zeit nicht üblich gewesen, später aber unter dem Einfluß der von ihnen im Lande vorgefundenen Sitte acceptiert und mit ihrer Anschauung kombiniert worden. Die Etrusker bestatteten ihre Leichen ursprünglich entweder offen auf einer Bank liegend, oder in einem Sarge.

Die umbrische Sitte besteht im Verbrennen der Leiche, deren Asche in einem großen Gefäß, mit allen ihren Beigaben zusammengepackt, in einem großen Topf, oder einem brunnenförmigen Grabe beigesetzt wird; aber in welcher Weise der Tote die ihm mitgegebenen Dinge gebrauchen soll, darüber haben die Umbrer keine klare Vorstellung; bei ihnen ist das Grab nur die Ruhestätte der Leiche oder ihrer Asche, und also die Vorstellung eines außerhalb des Grabes befindlichen Aufenthaltes des Totengeistes viel wahrscheinlicher. Vermutlich lebt nach ihrer Auffassung der Totengeist im Hause der Lebenden weiter, wo er in Form der Ahnenbilder verehrt wird. Daher haben die Umbrer den Gräbern viel weniger Sorgfalt gewidmet wie die Etrusker, und der Luxus ist in ihre Gräber erst unter dem Einfluß der letzteren eingezogen. Diese gegenseitige Beeinflussung verschiedener Vorstellungen erklärt das wirre Durcheinander des Verbrennens und Beisetzens, das uns in den Gräbern Etruriens begegnet.

Die Grotta Campana in Veii bietet uns einen festen Punkt, von dem aus wir entscheiden wollen, was als „etruskisch“ anzusprechen ist und was einer „voretruskischen,“ von uns mit dem Namen „umbrisch“ bezeichneten Kultur angehört.

Dieses Grab gehört zu den wenigen glücklichen Ausnahmen unter den etruskischen Gräbern, es ist mit seiner ganzen inneren Einrichtung unversehrt entdeckt worden, und diese ist in früher Zeit von einem zuverlässigen Zeugen in ihrer ursprünglichen Anordnung in guten Zeichnungen und Aquarellen verewigt worden, die uns Canina in seinem Prachtwerk: „L' antica città di Veii“ hinterlassen hat.

Das Grab ist in den lebenden Fels hineingehauen. Ein in den Berg eingeschnittener Gang führt zu den Eingängen von vier Kammern. Vom Gange führen je rechts und links zwei gewölbte Tore in die beiden Seitenkammern. Ein von zwei liegenden steinernen Löwen flankiertes Bogentor im Fond führt in die beiden hinter einander angeordneten Hauptkammern. Das Haupttor ist an der Innenseite mit einer sehr sorgfältig gefügten Futtermauer aus grossen rohbehauenen Blöcken verstärkt. Wie wir uns das Aussehen der nicht erhaltenen Türflügel zu denken haben, zeigt die Darstellung einer Tür auf einer Aschenkiste (2).

Der längliche mit einem weiten flachen Tonnengewölbe überdeckte viereckige Hauptraum enthält zwei massive viereckige Steinbänke, auf denen je ein Skelett lag. Um diese Klinen sind große Amphoren aufgestellt, rechts drei, links zwei. Auf der rechten Kline steht ein zierlicher Kandelaber zu Häupten des Toten; zu seinen Füßen eine Kanne. Auf der linken Kline steht auf der Kopfstütze der Kline eine dreifüßige Buccherovase, die vielleicht bestimmt war mit Kohlen gefüllt als Handwärmer benutzt zu werden. Die Rückwand der Kammer, welche die Türe zum hinteren Raume enthält, bedeckten große farbenprächtige Malereien; zu beiden Seiten der großen nach unten sich leicht verbreiternden Türe, sind je zwei Gemälde, eines über dem anderen, angeordnet. Die Türe wird von breiten roten, sowie von schmalen gelben Streifen und einem blau, gelb und roten Zackenornamente umrahmt, das über der Tür noch ein zweites Mal in etwas veränderten Proportionen fortgeführt ist. Den oberen Abschluß, der auf den blauen Grund der Wand gemalten Bilder bildet ein schöner, gelb und rot gemalter Lotosfries. Gelbe und rote Streifen rahmen die einzelnen Bilder ein, die, wie alle Ornamente, in gelb und rot gemalt sind. Das Bild links oben zeigt

2) Inghirami, Mon. Etruschi I, Taf. 13; vgl. auch Berliner Museum Nr. 1271.

einen nackten Knaben auf einem schreitenden Pferde von links nach rechts; dahinter eine sitzende Löwin. Die Zwischenräume sind mit Stücken einer sogenannten phönicischen Palmette und verschiedenen Ranken ausgefüllt. Das untere Bild zeigt einen nach rechts schreitenden Löwen, unter dem zwei Junge sitzen. Der Löwe streckt freundlich leckend seine Zunge nach dem grösseren von beiden aus, welches zu ihm aufblickt. Ein schüchterner Versuch der Belebung der Scene! Hinter dem Löwen ist wieder das Stück einer phönicischen Palmette zu erkennen, aber es ist nicht zu Ende gezeichnet, sondern beginnt mitten im Bildfelde in freier Luft und biegt am oberen Bildrande nach rechts um. Es ist verzeichnet und vollkommen mißverstanden. Über dem Rücken des Löwen findet sich eine richtig und gut gezeichnete Lotosblüte, von der zwei Stengel ausgehen, von denen aber nur der eine ganz gezeichnet ist, während der andere plötzlich abbricht.

Das Bild rechts oben zeigt wieder einen Knaben, auf einem Pferde, das von einem Manne geführt wird. Vor dem Pferde schreitet ein zweiter Mann mit einem Hammer oder Doppelbeil in der Hand. Es ist Charon, der einen Toten in die Unterwelt geleitet. In seiner Polemik gegen G. Körte **(3)** erkennt Petersen darin die Rückführung des Hephästos auf den Olymp. Es wird aber wohl richtig sein, darin nach analogen Darstellungen, auf späteren Aschenkisten den Totenritt zu erkennen.

Unter dem Pferde läuft ein Hund. Auf dem Widerrist des Pferdes sitzt eine Katze. Alle Zwischenräume zwischen den Figuren sind mit zusammenhangslosen Ranken und Ornament-Stücken gefüllt. Die Proportionen der Menschen sind ganz richtig, aber die Pferde haben viel zu lange Beine. Ähnliche unmögliche Proportionen finden sich z. B. auf zwei Reiterreliefs aus Prinia, welche Karo **(4)** publiziert hat. Karo datiert sie ins 8. Jahrhundert. Ähnliche Proportionen kommen schon auf spätminoischen, dann auf geometrischen Darstellungen vor. Der Stil dieser Reliefs ist den Malereien der Grotta Campana sehr verwandt, die Karo ins siebente Jahrhundert setzt **(5)**.

Auf dem unteren Bilde ist eine Sphinx dargestellt, die ebenfalls zu hochbeinig gezeichnet ist. Die Sphinx ist beflügelt, und die Flügel sind nach vorne leicht aufgebogen. Im Hintergrund, d. h. unter den

3) Röm. Mitt. 1892. S. 149 ff. Vgl. Milchhöfer, Anf. d. Kunst. S. 235. Waser, Charon. Berlin 1898. S. 130.

4) Arch. Jahrb. 1908. S. 124. Bolletino d'arte 1908. S. 457 ff.

5) „Arts and Architecture" S. 864, in Hastings Encyclopaedia of Religion.

Beinen der Sphinx, trabt ein Esel, der viel kleiner gezeichnet ist und vollkommen richtig proportioniert erscheint. Hinter der Sphinx sitzt ein Löwe, der sich mit den Vorderpfoten gegen sie stützt. Einige Ornament-Stücke füllen die Zwischenräume.

Die ganze Komposition macht einen äußerst ungeschickten Eindruck. Die mißverstandenen Ornamente und die unbeholfene Komposition verraten in diesem Gemälde den Nachahmer fremder Vorbilder. Es ist offenbar ein Etrusker, der orientalische Motive benutzt hat, um damit eine eigene Idee auszudrücken und, wo seine eigene Phantasie versagte, die Lücken mit allerlei mißverstandenen Ornamentfetzen ausflickt. Wo alle die fremden Elemente, die er aus Vorlagen, oder aus seiner Erinnerung in sein Kunstwerk aufnahm, herstammen, werden wir sehen, wenn es uns gelingt seine Vorlagen nachzuweisen. Aber der Mann hatte auch das Bedürfnis, etwas eigenes zu geben, und erfand das rechte obere Bild, d. h. wenigstens das Thema: den Ritt in den Hades unter Führung des Charon. Auch die Idee, den Löwen seine Zunge nach dem Jungen ausstrecken zu lassen und überhaupt eine Löwenfamilie darzustellen, mag ihm gehören. Die Technik dieser Malereien ist auch sehr merkwürdig. Der Hintergrund ist einheitlich behandelt und ist blau. Der Körper der Menschen, welche bis auf den Lendenschurz des Beilträgers alle nackt sind, ist rot gemalt, die Muskulatur ist ebenso, wie die Umrisse, mit schwarzen Strichen gezeichnet, die lang herabwallenden Haare sind grau oder weiß gemalt. Die Ornamente sind immer abwechselnd rot und gelb gefärbt, und zwar immer ist je eine Hälfte eines Ornamentes rot, die andere gelb, so z. B. eine halbe Lotosblüte wird rot, die andere Hälfte gelb gemalt; dadurch wirkt das Ornament noch unorganischer. Ein ähnliches, aber doch anderes Prinzip tritt bei den Tieren auf. Jedes Tier wird in verschiedene Felder zerlegt, von denen jedes eine andere Farbe erhält, rot, gelb oder grau. Aber nur da, wo zwei Körperteile sich überschneiden, fallen die Grenzen der Farbenfelder mit der anatomischen Gliederung zusammen, sonst sind sie nach rein dekorativen Gesichtspunkten verteilt. Außerdem sind die Körper der Tiere mit Punkten bedeckt, welche die Buntheit noch erhöhen; wo der Körper des Tieres grau oder rot ist, sind die Punkte gelb, wo er gelb ist, rot. Daß diese Malerei einen Wandteppich ersetzen soll, ist wohl sehr wahrscheinlich. Dieses Kolorationsprinzip begegnet uns ja noch heute auf vielen älteren orientalischen Teppichmustern.

Die hintere Kammer zeigt an der Rückwand sechs große gemalte Schilde, in zwei Reihen über einander, je drei in jeder Reihe. Die

Schilde sind mit einem konzentrisch angeordneten Schachbrettmuster verziert. An der Decke sind die quer über die flache Decke laufenden Deckbalken plastisch ausgeführt. Am Fußboden zieht sich längs der Wand auf drei Seiten der Kammer eine niedrige breite Stufe hin. Auf der Stufe steht in der Mitte jeder Wand je eine Aschenkiste. Neben den Aschenkisten sind sehr dekorativ die dem Toten beigegebenen Vasen aufgestellt; die Mitte des Raumes nimmt ein schönes Kohlenbecken ein. Die Aschenkisten des hinteren Raumes zeigen eine sehr merkwürdige Form; es sind viereckige Kisten, auf denen halbtonnenförmig gewölbte Deckel ruhen. Mitten auf der einen Seite der Wölbung springt ganz unorganisch mit der Kiste verbunden ein plastisch ausgeführter Kopf aus dem Deckel hervor.

Wenn wir uns nun unter den in Etrurien gefundenen Dingen nach diesen Malereien stilverwandten Monumenten umschauen, so bietet sich uns als nächste Analogie zur Malerei der Grotta Campana eines von den Straußeneiern aus der **„Grotta d'Iside in Vulci“ (6)**.

Die Greifen, welche als Fries das Ei umziehen, gleichen in Stil und Proportion der Sphinx der Grotta Campana so sehr, daß man in ähnlichen Darstellungen auch die Vorlagen für dieses suchen muß. Die zu hohen Beine, die Punkte, welche über die Körper verstreut sind und wohl das Fell charakterisieren sollen, alles ist genau so auf dem einen, wie dem anderen Gemälde, auch die nach vorne aufgebogenen Flügel, alles stimmt überein. Nachod hat mit guten Gründen auch die Malereien auf den Straußeneiern für etruskisch erklärt **(6)**.

Starke orientalische Einflüsse und einen den Malereien der Grotta Campana verwandten Stil zeigt auch eine Elfenbeinpyxis aus Chiusi in Florenz **(7)**, deren etruskischen Ursprung Nachod in sehr überzeugender Weise wahrscheinlich zu machen sucht.

---

6) **Grotta d'Iside in Vulci.** 1840 entdeckt. Der Inhalt des Grabes ist aus dem Besitz des Prinzen Canino in den Besitz Emil Braun's und später in's British Museum übergegangen.

Literatur:
1. Bull. d. Inst. 1844, S. 105 ff. (Braun).
2. Ann. d. Inst. 1843, S. 350 ff. (Braun).
3. Micali, Mon. ined. S. 37 ff. Taf. 4—8.
4. Dennis-Meissner, I. S. 283 ff., Taf. V, Fig. 55; Taf. VI, Fig. 58, 59. Dennis ^{3}, I. S. 457.
5. Montelius. B. Taf. 265—268.
6. Nachod, Der Rennwagen bei den Italikern. Leipzig 1909. S. 28 ff.

7) Mon. d. Inst. X. Taf. 39a. Ann. d. Inst. 1877. S. 397 ff. Taf. U. V. (Helbig). Böhlau, Aus jonischen und italischen Nekropolen. Leipzig, 1998. S. 119. Böhlau sucht für das Stück äolische Provenienz wahrscheinlich zu machen. Nachod, a. a. O. S. 11,$_{2}$ ff. Martha, L'art etr. Fig. 205.

Auf dieser Pyxis finden wir neben anderen streifenförmig um das Gefäß gezogenen Bildern in einem schönen Lotosfries die Parallele für den Lotosfries und die Streublümchen des Campanagrabes. Auch Reiter finden sich hier ganz ähnlich dargestellt wie auf unserem Gemälde, und neben Schiffen, Kriegern und Kriegswagen fehlen auch die Tierfriese nicht, unter denen wir Greifen und Löwen finden, die denen des Campanagrabes ganz ähnlich sind, nur daß sie richtige Proportionen haben. — Aufs nächste mit diesem Stücke verwandt ist eine Silberciste aus Praeneste **(8)**, deren Greifen und Löwen mit den Tieren des Campanagrabes genau ebenso übereinstimmen, wie der schöne Palmetten-Lotosfries desselben Gefässes mit dessen Streublümchen. Auch diese Ciste ist wahrscheinlich in Etrurien entstanden. Wie die Etrusker orientalische Vorbilder verwerteten, dafür sei noch ein hübsches Beispiel angeführt, das der Grotta Campana gleichzeitig sein muß. Es sind drei Chiusiner Buccherovasen **(9)**. Sie zeigen zwar schon einen Kentauren, der an die jonische Darstellung dieses Fabelwesens stark erinnert, aber die hochbeinigen Tiere mit ganz unmöglichen Köpfen und das Streuornament zeigen doch noch deutlich, welchem Kunstkreise sie entstammen. — Den Malereien in der Grotta Campana nahe verwandt ist die gemalte Dekoration eines etruskischen Nenfrosarkophages im Berliner Museum, der von Körte im Archäol. Anz. 1903 S. 38 unter den Neuerwerbungen des Berliner Museums kurz beschrieben und abgebildet worden ist. Der Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Schröder verdanke ich gute Photographien dieses interessanten Monumentes, das auf Grund unberechtigter Zweifel vielfach für unecht gehalten wird. Dieser Sarkophag, der aus Cività Castellana stammt, ahmt deutlich eine Holzkiste nach. Es ist ein großer viereckiger Kasten, der auf sechs Füßen ruht und aus einem Block gehauen ist. Auf dem Kasten ruht ein giebelförmiger Deckel der aus zwei Blöcken besteht, die über der Mitte des Kastens an einander gefügt sind. Aus jedem Giebel springen zwei sehr roh gehauene Löwenköpfe vor, unter denen schöne gemalte Palmetten emporwachsen. Die Vorderwand des Kastens zeigt zu beiden Seiten einer Rosette zwei symmetrisch angeordnete Schlangen, um die sich ein kompliziertes Rankenornament hinzieht; die schrägen Dachflächen des Deckels zeigen auf dieser Seite zwei symmetrisch angeordnete Hippokampen, die ebenfalls von Ranken umgeben sind. Die gegenüberliegende schräge Fläche des Deckels zeigt zwei schreitende Sphingen mit auf-

8) Mon d. Inst. VIII. Taf. 26. Ann. d. Jnst. 1866. S. 186 ff. (Schöne.)

9) Ann. d. Inst. 1877. Taf. U. V.

gebogenen Flügeln, zwischen denen eine schöne Palmette aufspriesst. Unter den Sphingen bedeckt wieder ein Rankenornament die Breitseite der Kiste. Die Farben sind sehr schön erhalten: Gelb, Violett, Schwarz und Rot kommen darin vor. Die Art der Verwitterung des Steines sowie der spezifisch etruskische Stil der Malereien schließt jeden Zweifel an ihrer Echtheit aus.

In Vetulonia in der **„Tomba del Duce" (10)** hat sich eine silberne mit Gold tauschierte Schale gefunden leider nur in sehr fragmentiertem Zustande. Um den Bauch des Gefäßes ziehen sich mehrere Ornamentstreifen. Der oberste Streifen zeigt allerlei afrikanische Vögel: Straußen, Geier und Falken, dazwischen einige Palmen; — der zweite breitere Streifen Löwen, Flügelsphingen, einen Greifen und einen Stier, dazwischen hier und da Palmetten. Die Flügel und ein Teil der Körper der Tiere sind in Felder geteilt und schraffiert. — Darauf folgt ein dem ersten Streifen entsprechender, und darauf wieder ein Streifen von der Breite des zweiten. Der dritte Streifen zeigt wieder dieselben Vögel. Auf dem vierten erkennt man nur noch einen Pferdekopf. Die Köpfe der Sphingen, die Beflügelung und die Teilung des Körpers in Felder, sind den Malereien der Grotta Campana sehr nahe verwandt. Nur die Proportionen sind hier richtig, dort ungeschickt und falsch. Zeitlich dürften sie auch nicht gar zu weit von einander entfernt sein. Jedenfalls ersehen wir auch aus diesem Stücke, daß es die phönicischen Handelsobjekte waren, welche den Stil unserer Gemälde beeinflußten.

Wir wollen nun versuchen die Zeit dieser ältesten etruskischen Gräber wenigstens ungefähr zu fixieren und zu diesem Zwecke einige Monumente heranziehen, deren Fundort und Entstehungsgebiet von Etrurien zwar recht weit entfernt ist, die aber ebenfalls alle unter dem Einfluß jener ägyptisch-syrischen Mischkunst stehen, die wir nach ihren mutmaßlichen Urhebern „phönicisch" nennen. Es ist nun zwar sicher, daß nicht alle Dinge, welche der phönicische Handel im Gebiet des Mittelmeerbeckens und der daran grenzenden Handelsgebiete verbreitete, in phönicischen Städten oder Kolonien entstanden sind. Bei vielen Dingen, die durch den phönicischen Welthandel verbreitet wurden, haben die Phönicier nur die Rolle der Zwischenhändler gespielt. Ferner hat sich die Zeit ihrer Herrschaft auf dem Gebiete des Mittelmeerhandels über mehrere Jahrhunderte er-

10) **Tomba del Duce in Vetulonia.** 1886 entdeckt. Publiziert in den „Notizie degli scavi" 1887. Taf. 14—18. S. 475 ff. (Falchi). Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz, München. 1897. S. 167. ff. Montelius, B. Taf. 184—188. Der Inhalt des Grabes befindet sich jetzt im „Museo archeologico" in Florenz.

streckt, und aus allen diesen Zeiten sind uns an verschiedenen Stellen der Mittelmeerküsten Überreste erhalten, die ihren Einfluß auf Handel und Kunst erkennen lassen. Für uns ist es nun wichtig, das Auftreten phönicischer Handelsobjekte im Gebiet der späteren etruskischen Kultur und ihren Einfluß auf die Kunst der Etrusker nachzuweisen.

Besonders reich an Goldsachen, die starke orientalische Einflüsse zeigen, ist vor allen etruskischen Gräbern die **„Tomba Regulini-Galassi" (11)** in Caere gewesen. — Daß es ein unzweifelhaft etruskisches Grab ist, dafür spricht erstens der Umstand, daß die Leichen darin in vollem Schmucke offen auf Klinen liegend aufgebahrt waren. Ferner daß das Innere des Grabes, wenn auch nur unvollkommen, ein Wohnhaus nachahmte. Von der Hauptkammer zweigten sich je zwei Nebenräume ab. Daß die Nachahmung des Wohnhauses nicht vollkommen durchgeführt werden konnte, dafür müssen die ungünstigen Lokalverhältnisse verantwortlich gemacht werden. Es mußte in der Ebene ein Hügel angeschüttet und in diesem Hügel die Grabkammer aus Steinen und Erde mühsam erbaut werden, und das läßt auch ihre Konstruktion erkennen, die sich den Umständen und dem Material anpaßt. Für diese mangelhafte Behausung wurden die beiden Beigesetzten, wohl Mann und Frau, um so reicher durch prachtvolle Beigaben entschädigt. Von den unzähligen Gegenständen, die hier aufgespeichert waren, wollen wir nur die für uns wichtigen auswählen.

Zunächst die Goldplatten mit Tierfriesen, deren Verwandtschaft mit in Griechenland gefundenen Goldsachen Furtwängler in seinem Aufsatz über archaischen Goldschmuck nachgewiesen hat **(12)**.

Das Material aller dieser Goldsachen, hier wie dort, ist Elektron. Die in Griechenland gefundenen zeigen wohl dieselbe Technik, wie die etruskischen, und eine ähnliche Ornamentik, aber im figürlichen Decor sind sie doch sehr verschieden. Bei den griechischen Stücken, die zum Teil einem Dipylongrabe entstammen, tritt schon das Bestreben auf, mit menschlichen Figuren den Hergang von Handlungen darzustellen, was ja auch auf den Dipylonvasen bereits versucht wird. Bei

11) **Tomba Regulini-Galassi in Caere (Cervetri).** 1836 entdeckt.
Literatur: 1. Bull. d. Inst. 1836. S. 56—62 (Braun); 1838. S. 173.
2. Canina, Caere antica III. S. 80.
3. Griffoni, Mon. di Caere antica.
4. Museo Gregoriano, I. Taf. 15—20; 82—85; 107; II. Taf. 103.
5. Montelius, B. Taf. 333—341.
6. Seemann, Die Kunst der Etrusker. Dresden 1890. Taf. VII.
12) Arch. Zeit. 1884. S. 100 ff. Olympia IV. S. 99.

den etruskischen Stücken sind nach orientalischer Art immer dieselben Tiere oder Menschen rein dekorativ verwertet und endlos in derselben Pose wiederholt. Daß die etruskischen Goldsachen nicht in Etrurien entstanden sind, ist wohl zweifellos. Wie gleichzeitige, einheimische Produkte aussehen, werden wir später zeigen. Bei den von Furtwängler erwähnten griechischen Fundstücken ist es unzweifelhaft, daß sie in Griechenland selbst entstanden sind; in den etruskischen Stücken, die ihnen sicher gleichzeitig sind, haben wir die orientalischen Vorlagen für die griechische Technik zu suchen. Der Etrusker kauft, der Grieche lernt die fremde Technik, um sie zum Ausdrucksmittel seiner eigenen Gedanken zu gebrauchen. Die von Furtwängler **(13)** publizierte, jetzt im Berliner Museum befindliche Goldplatte stammt wohl auch aus Etrurien. Ihre nächste Analogie führt uns in die **„Tomba del Guerriero“** zu Corneto **(14).** Dort fand sich ebenfalls eine Goldplatte, die wohl auch als Brustschmuck diente. Daß auch dieses Grab etruskisch ist, beweist Avoltas Beschreibung der Entdeckung des Grabes. In einer viereckigen Kammer, deren künstliche Decke von zwei Pfeilern getragen wurde, lag auf einer steinernen Bank ein Krieger in voller Rüstung, zahlreiche Gegenstände standen im Raum umher. Darunter zwei Schilde, welche wohl ursprünglich an der Wand gehangen hatten. Sie sind rein geometrisch mit konzentrisch angeordneten Punkten und Kreisen verziert. Ein sehr ähnliches Dekorationsprinzip zeigen zwei Schilde des Regulini-Galassigrabes **(15)**; nur daß hier an Stelle der Kreise ein konzentrisches Schachbrettmuster tritt. Genau dasselbe Schachbrettmuster findet sich aber auf den gemalten Schilden des Campana-Grabes in Veii in der hinteren Kammer. Zwei andere Schilde des Regulini-Grabes zeigen ausser sehr roh gearbeiteten konzentrischen Tierstreifen, noch das Flechtbandmotiv, mit dem Furtwängler **(16)** zwei in Kameiros gefundene Elektronscheiben vergleicht. Diese Tatsache spricht dafür, daß wir in den ersten beiden Schilden einheimische Arbeiten, in dem zweiten Paare aber importierte Stücke, oder, was auch möglich ist,

13) a. a. O. Taf. 10.

14) **Tomba del Guerriero in Corneto (Tarquinii)** um 1823 entdeckt.

Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1829. S. 95—98; Taf. B. 1874. S. 249 ff. (Prachow).
2. Canina, Etruria maritima. II. Taf. 88.
3. Mon. d. Inst. X. Taf. 10—10 d.
4. Dennis-Meissner, I. S. 237 und Note III. Seite 249 ff.
5. Montelius, B. Taf. 286 ff.

Der Inhalt des Grabes befindet sich jetzt im Berliner Museum.

15) Museo Gregoriano, I. Taf. 19, 1 und 20, 1.

16) a. a. O. S. 105. Taf. 9, 8.

Nachahmungen solcher orientalischer Stücke, zu sehen haben. Ich möchte freilich das erste für das wahrscheinlichere halten. Als Beispiel, wie auf einem sicher in Etrurien selbst gearbeiteten Stücke das phönicische Dekorationsprinzip aussieht, sei eine Bronzevase aus Corneto angeführt, die Helbig **(17)** publiziert hat. Das Gefäß ist, wie eine ganze Klasse ähnlicher Gefäße, aus zwei getriebenen und gepunzten Stücken in der Mitte zusammengenietet. Seine Form läßt sich in Italien bis in die ältesten Zeiten verfolgen, doch würde es uns zu weit führen, dieser Entwickelung nachzugehen, es sei nur bemerkt, daß seine Ahnen Tongefäße waren. Streifen von Rosetten, Menschen und Tiere umziehen unser Gefäß. Wie gleichgültig man dabei verfuhr, zeigt der Umstand, daß einige der Tiere auf dem Kopf stehen. Für alle diese genieteten und gepunzten Gefäße dürfen wir ohne Zweifel einheimischen Ursprung annehmen, auch wenn sie manche orientalische Dekoration zeigen. Im Osten des Mittelmeeres war man über diese stümperhafte Technik längst hinaus, man trieb dort die kompliziertesten Formen aus einem Stück.

In Italien findet sich die Niettechnik vorzugsweise in den „tombe a pozzo“ und „a fossa“, die wir auch aus anderen Gründen der einheimischen, umbrischen Bevölkerung zuschreiben dürfen. Aber auch in dem Regulini-Grabe und anderen ihm nahe verwandten, kommen diese Nietgefäße vor. Man hat natürlich dem Toten neben ausländischen auch inländische Dinge mitgegeben. In der Tomba del Guerriero haben sich nun mehrere gute Exemplare dieser einheimischen Nietvasen gefunden. Überhaupt scheinen darin bis auf die Goldplatte **(18)** alle Gegenstände der einheimischen Produktion anzugehören; was für ein himmelweiter Unterschied zwischen diesen einheimischen Dingen und den phönicischen besteht, wird jedem klar.

Suchen wir nun weiter unter den Goldsachen des Regulini-Grabes, so finden wir ein weiteres Leitobjekt in einer grossen Goldfibel **(19)**. Sie besteht aus drei recht verschiedenartigen Stücken, die alle drei aus Elektron bestehen und von vorzüglicher Arbeit sind. Das oberste Stück, eine grosse rundliche Platte, zeigt fünf schreitende Löwen in zwei Streifen übereinander, umrahmt von einem schönen Band-Ornament. Das Mittelstück zeigt zwei mit feinem granuliertem Zickzackmuster bedeckte lange Rundstabhälften, an deren Enden Palmetten-Bommeln befestigt sind. Das unterste Stück zeigt eine

17) Mon. d. Inst. X. Taf. 24. Ann. d. Inst. 1875. S. 226 ff.

18) Mon. d. Inst. X. Taf. X b. 2 und 7 a.

19) Museo Gregoriano I. Taf. 84. Montelius B. Taf. 390. Martha, Fig. 102.

länglich-ovale Platte die mit Streifen getriebener schreitender Löwen bedeckt ist. Zwischen je einem solchen Streifen befindet sich immer eine Reihe plastisch gearbeiteter Enten, die mit feinen Granulierpünktchen besetzt und aufgelötet sind. Eine in Stil und Technik ganz ähnliche viereckige Platte hat sich in der **„Tomba Bernardini“ (20)** in Präneste gefunden. Hier wechseln Löwen und Enten mit Menschenköpfen ab **(21)**. Dieselbe Technik zeigt auch ein Streifen Nr. 2 derselben Tafel. Alle drei Stücke sind, wie alle übrigen, aus Elektron gearbeitet. Genau dieselbe Technik zeigen die kleinen Sphingen, welche auf dem Henkel eines zierlichen goldenen Bechers aus der Tomba Bernardini aufgenietet sind. Helbig weist mit Recht **(22)** alle diese Dinge den Phöniciern zu. Ob sie auch von ihnen gearbeitet sind, ist allerdings noch eine offene Frage. Bei den Silbersachen hat Helbig den Nachweis dafür wohl geführt, aber für die Goldarbeiten fehlt noch die Bestimmung ihres Provenienzgebietes. Importiert sind sie aber sicher durch die Phönicier, und das erkannt zu haben, ist Helbigs Verdienst. Andere Goldsachen desselben Stiles, welche Helbig angeführt, seien hier übergangen; sie lehren uns nichts neues.

Betrachten wir nun das Grab selbst. Es ist eine „tomba a fossa“, also nach unserer Meinung ein umbrisches, nicht ein etruskisches Grab, wenigstens seiner Form nach. Das schließt zwar zunächst nicht aus, daß auch ein Etrusker darin bestattet worden sei, macht aber dieses unwahrscheinlich. Die Leiche war darin wohl auch mit einer ebenso reichen Ausstattung beigesetzt, wie in etruskischen Gräbern, und nicht verbrannt, sondern offen bestattet. Es fehlt aber diesem Grabe der Charakter des Wohnhauses, und das ist unetruskisch. Eine Erklärung dafür werden wir später zu geben versuchen. Nach einer in demselben Grabe gefundenen Silberschale mit phönicischer Inschrift setzt Fabiani **(23)** das Grab ins VII. Jahrhundert, Studniczka **(24)** setzt die phönicischen Schalen ins VII. oder den

---

20) **Tomba Bernardini in Präneste.** 1876 entdeckt.

Literatur: 1. Bull. d. Inst. 1876. S. 197 ff. (Helbig).
2. Ann. d. Inst. 1876. S. 112 ff. (Helbig) S. 257 ff. (Fabiani). 1879. S. 5—8. Taf. (Helbig.)
3. Mon. d. Inst. X. Taf. 31—33; XI. Taf. 2. Montelius, B. Taf. 366.

Der Inhalt des Grabes befindet sich im „Museo Kircheriano“ in Rom.

21) Mon. d. Inst. X. Taf, 31, a 1.

22) Ann. d. Inst. 1876. S. 197 ff.

23) Ann. d. Inst. 1876. S. 257 ff.

24) Jahrb. 1907. S. 175.

Anfang des VI Jahrhunderts, v. Bissing **(25)** folgt Fabiani, er datiert sie nach kyprischen Funden ins VII. Jahrhundert. Helbig **(26)** datiert sie in den Anfang des VI. Jahrhunderts. Furtwängler datiert sie ins VII. Jahrhundert. Wir sehen, die Meinungen gehen nicht sehr weit auseinander, und wenn wir unsere Gräber um rund 600 herum ansetzen, werden wir ein ungefähres Datum gefunden haben. Die Konsequenzen wollen wir später ziehen. Zunächst wollen wir noch ein paar einheimische Produkte vorführen, um an ihnen das Können der italischen Völker zu zeigen.

Mon. d. Inst. X. Taf. 22 gibt eine gute Auswahl aus dem Bernardinigrabe. Zunächst (Nr. 4), ein Bügel, an dem zwei plumpe Stierhörner und eine Blüte befestigt sind. Das ganze, aus Bronze, stammt vermutlich von einem Nietgefäß. Die Funde aus Ventulonia aus der Tomba del Duce im Museum zu Florenz zeigen mehrfach dasselbe Motiv der Blüte in getriebenem Blech als Deckelknopf von Nietvasen. Ferner (Nr. 2), ein sehr roh gearbeitetes Tier, und (Nr. 6), ein abscheulich schlecht und unbeholfen gearbeiteter Greifenkopf. Den Ursprung des Motivs finden wir wieder im Osten. Die bekannten Löwen- und Greifenkessel, die Furtwängler **(27)** eingehend behandelt hat, und die sich ja auch im Regulini- und in Silber im Bernardinigrabe gefunden haben, sind in Italien oft nachgeahmt worden; die besten Beispiele im **„Museo Villa di Papa Giulio“** im Rom. Ebenso die aus getriebenem Bronzeblech gearbeiteten, aus zwei konischen Blechteilen, mit einer Kugel an der Spitze mit einander verbundenen Kesseluntersätze, sind in Italien auf sehr eigentümliche Art imitiert worden, ganz so wie die Kessel. Hierzu sei nur ein Beispiel angeführt **(28)**.

Die Beispiele solcher Nachahmungen orientalischer Gegenstände in einheimischem Ton ließen sich noch unendlich vermehren, doch würde uns das zu sehr auf Abwege führen. Wir konstatieren nur, wie unendlich roh solche Dinge neben den importierten orientalischen Waren aussehen. In den Notizie degli scavi 1887, hat Falchi die **„Tomba del Duce“** publiziert, die er in richtiger Erkenntnis ihres Zusammenhanges zu den von uns besprochenen Gräbern in nahe Beziehung setzt. Er gerät aber(auf S. 475) in Schwierigkeiten über die Zuteilung des Grabes und meint, es sei weder eine **„Tomba a pozzo“** noch

25) Jahrb. 1898. S. 24 ff.

26) Homer. Epos^2, S. 291 ff. Furtwängler, Sitzungsb. der Bayr. Ak. 1906. S. 471 und 474.

27) Bronzen von Olympia IV. Vgl. Martha, Fig. 99.

28) Mon. d. Inst. X. Taf. 24, a. 2; vgl. Martha, Fig. 101.

„a fossa“, sondern **„a buca“**. Es ist eben ein Typus, der durchaus in die Kategorie der Pozzogräber gehört, aber unter neuen und fremden Einflüssen einen etwas veränderten Typus zeigt. Ein durchaus unetruskisches Grab. Nichts deutet auf eine Wohnung des Toten. In einen großen Klumpen sind all' die schönen Dinge zusammengeballt, welche dem Toten beigegeben worden sind. Wir erwähnten schon oben eine der Schalen. Seine Verwandtschaft mit dem altitalischen Brandgrabe ist dadurch evident, daß alle Gegenstände in ein großes Geschirr zusammengepackt sind und nicht, wie in dem Regulinigrabe, schön aufgestellt, oder an den Wänden aufgehängt sind. Es bildet also der Form nach die Vorstufe zum Bernardinigrabe. Trotzdem ist es als den übrigen von uns besprochenen Gräbern durchaus gleichzeitig anzusprechen, das hat auch Falchi richtig erkannt. Suchen wir uns nun aus den dem Toten mitgegebenen Dingen die Leitobjekte aus. Da finden wir nun zunächst die Fragmente eines Schildes, der genau so wie der Schild der **„Tomba del Guerriero“** mit konzentrisch angeordneten Kreisen und Punkten dekoriert ist. **(29.)** Ferner mehrere Kandelaber, **(30)** welche genau so konstruiert sind, wie der Kandelaber im Campanagrabe. Ferner zwei vorzügliche Nietvasen **(31)**, die erste mit rohen Stierköpfen dekoriert, die zweite mit der von uns schon erwähnten Blüte als Deckelknopf, ferner ein abscheulich roh gearbeitetes Boot, mit allerlei wunderlichen Tieren darauf. All' dieses rohe barbarische Gerät ist sicher in Italien gearbeitet und der umbrischen Urbevölkerung zugehörig. Von all' dem aber unterscheiden sich durch ganz besondere Schönheit die phönicischen Dinge, die das Grab enthält. Da ist zunächst eine große, bronzene, mit Silber tauschierte Schale; leider ist sie nur in Trümmern erhalten. Sie ist mit schreitenden Tieren dekoriert; geflügelte Löwen und Sphingen lassen sich noch erkennen. Die Einfassung der Tierstreifen bildet ein Rosetten-Band-Ornament, welches genau dem der Goldplatte mit den Löwen aus dem Regulini-Grabe entspricht, ebenso, wie der Stil der Tiere. Wir können unzweifelhaft für beide dieselbe Heimat annehmen. Ferner findet sich darunter der vergoldete Becher, den wir schon oben (S. 16) als dem Gemälde in Grotta Campana nahe verwandt besprachen **(32)**. Dieselbe Form zeigt auch ein vorzüglich gearbeiteter zierlicher Buccherobecher, der mit einem in Ritzlinien

29) Notizie degli scavi 1887. Taf. XIV, Fig. 2; vgl. Martha, Fig. 100.

30) a. a. O. Taf. XIV. 5. XV. 9.

31) a. a. O. Taf. XV. 5 und 6, vgl. Martha, Fig. 63, 64, 66, 96.

32) a. a. O. Taf. XV. 1.

fein gezeichneten Ornament dekoriert ist, den Falchi **(33)** mit dem des Regulini-Grabes ein und derselben Fabrik zuschreibt. Die Form haben wir schon beim oben besprochenen Goldbecher des Bernardini-Grabes kennen gelernt. Die Form des silbervergoldeten Bechers der **„Tomba del Duce“** zeigt uns vielleicht den Weg zur Heimat dieser Form. Sie wird, wie so vieles, aus Ägypten stammen.

Ferner sei noch ein auffallendes Stück erwähnt. Es ist eine vorzüglich gearbeitete Buccherotasse mit etruskischer Inschrift. Das Stück kopiert eine Metalltasse. Der äußere Rand ist mit dem uns bereits bekannten Rosetten-Band-Ornament verziert, im Inneren schreiten drei geflügelte Löwen um ein Rad. Daß wir es hier mit einem einheimisch-italischen Stücke zu tun haben, ist klar. Das Rad in der Mitte ist so unorientalisch, wie möglich, und die Flügellöwen erweisen sich auch als freie Kopie bekannter Vorbilder. Aber welch ein enormer Unterschied ist zwischen dieser Kopie orientalischer Vorbilder und den von uns als umbrische Nachahmung erwähnten Kopieen derselben phönicischen Importen. Die Inschrift gibt die Erklärung trotz ihrer Unlesbarkeit. Es ist dies eine etruskische Arbeit, und denselben begabten Kopisten dürfen wir auch die feingravierten Buccherobecher zuschreiben, welche wir vorher erwähnten. Die Gemälde der Grotta Campana zeigten uns dieselbe Erscheinung auf dem Gebiete der Malerei. Wenn wir auch über die Nationalität des in der **„Tomba del Duce“** Bestatteten im Zweifel sein mögen, so hat er doch sicher in der Zeit gelebt, als die Etrusker sich bereits in Italien eingelebt hatten, aber wir müssen hinzufügen: er war wohl von ihrer Kultur beeinflußt, aber Etrusker geworden war er noch nicht.

An die hier besprochenen Gräber müssen wir noch ein sehr merkwürdiges Grab anschließen, welches durch seine reiche Ausstattung und seine Anlage eine Übergangsform vom Regulini-Galassi-Grab zu dem Campana-Grab bildet. Es ist die **„Tomba d'Iside“** in Vulci; **(34)** leider fehlt uns sowohl eine ausreichende Beschreibung der Fundumstände, als auch eine zuverlässige Publikation der darin gefundenen Objekte. Aber einiges läßt sich doch mit größerer Wahrscheinlichkeit feststellen. Dennis sagt über die Anlage folgendes: „Im Baue bot dieses Grab nichts Merkwürdiges, es war wie die anderen Gräber von Vulci unter die Oberfläche eingesenkt und hatte ein Vorgemach und drei innere Gemächer“ **(35).** Es muß also ein

33) a. a. O. S. 495.
34) Vgl. Anm. 6.
35) Dennis-Meissner, I. S. 283 ff.

etruskisches Kammergrab, eine **„Tomba a camera“**, oder **„a casa“** genannt werden. Weiter sagt Dennis: „Es war das Grab zweier Damen von Range, deren Bilder noch vorhanden sind.“ In welcher Form die beiden Frauen beigesetzt worden, erfahren wir leider nicht. Aber alle Umstände sprechen dafür, daß sie nach etruskischer Art offen bestattet waren. In dem Grabe haben sich nun die verschiedensten sehr merkwürdigen Dinge gefunden. Zunächst eine weibliche Statuette. Dennis gibt ihr Maß **(36)** auf zwei Fuß neun Zoll an, und sagt, sie sei aus Marmor und habe eingelegte Augen gehabt, welche ausgefallen seien; diese Angabe ist bedenklich da Marmorstatuen etruskischer Herkunft bis jetzt kaum nachgewiesen sind. Micali sagt: sie sei aus „pietra tenera tufacea“ gewesen **(37)**. Körte in der Festschrift für Brunn (S. 32) gibt als Material Alabaster an, deutet die Figur auf eine Göttin und nimmt griechischen Import an. Ich vermute in ihr doch eine einheimische Arbeit, ebenso wie in der Bronzebüste desselben Grabes, welche vielleicht nur der übriggebliebene Teil einer vollständigen Statue der zweiten Dame ist. Der Kopf dieser Büste zeigt zwar noch eine große Unbeholfenheit im plastischen Ausdruck und macht einen viel roheren Eindruck als die Statue, ist aber doch eine recht achtbare Leistung auf dem Gebiete der Toreutik. Am Sockel der Büste sehen wir, in zwei Streifen über einander, schreitende Löwen, Greife und Sphingen, dazu Zweigespanne. Alle diese Figuren sind gute Nachahmungen der uns nun zur Genüge bekannten orientalischen Vorbilder. Wir lernen auch an diesem Stück einen begabten Kopisten kennen.

Ein ebenfalls interessantes Stück etruskischer Arbeit ist eine Buccherovase, welche Micali **(38)** abbildet. Oben umziehen zwei über einander angeordnete Tierstreifen den Bauch des Gefäßes. Die schlechte Darstellung bei Micali läßt nur erkennen, daß es nach orientalischen Vorbildern kopierte Tiere sind. Zwei Flechtbandstreifen, einer unter und einer über den Tierstreifen schliessen diese Komposition ab. Unter ihr finden wir ein fein graviertes Muster, das sein Vorbild in der Ornamentierung des Buccherobechers aus dem Regulini-Grabe hat **(39)**. Auch dieses Stück zeigt uns deutlich, was etruskische Kopisten leisten konnten. Außer rein ägyptischen Gegenständen, die wir natürlich als von phönicischen Händlern importiert ansehen dürfen und von denen wir die Straußeneier schon erwähnt haben, hat sich

36) a. a. O. S. 285. Martha, Fig. 207.

37) Micali, Storia degli antichi popoli italiani. S. 50.

38) Mon. ined. Taf. V. 1. Montelius, II. Taf. 268, 5. Walters, Hist. of. Pottery. S. 300. Taf. 56.

39) Museo Greg. II. Taf. 103. 1. Montelius, B. Taf. 333, 4.

im Grabe noch die berühmte Polledrara-Hydria gefunden. Die Vase zeigt eine Darstellung des Kampfes zwischen Theseus und dem Minotaurus. Zum Gegenstand vgl. die von Wolters in seiner Arbeit „Darstellungen des Labyrinthes“ **(40)** angeführten Monumente, das von Furtwängler publizierte Goldblech aus Korinth **(41)** und die von Furtwängler mitgeteilte Skizze **(42)** von einem Thonbecken aus Corneto. Die Polledrara-Vase **(43)** gehört aber nach ihren Fundumständen genau in dieselbe Kunstperiode und der Stil ihrer Darstellung widerspricht dem in keiner Weise. Die Darstellung der Pferdemähne findet sich in der gleichen Zeichnung sowohl auf den Melischen Vasen, als auch auf den Malereien der Grotta Campana; die Einteilung der Figuren in einzelne Farbenfelder ist eine ähnliche. Die Darstellung der Frauen, welche ihren Schleier fassen, finden wir noch auf der Françoisvase. Die Stilstufe ist bei allen den angeführten Stücken dieselbe, und nur etwas jünger als das Gemälde der Grotta Campana scheint mir auch die Poledrara-Vase zu sein. Sie ist eine große dreihenklige Hydria **(43)**, welche sich erstens durch ihre Größe und zweitens durch die vielfarbige hocharchaische Malerei auszeichnet. Auch hier sehen wir die Lotosblüte als Streublümchen die Zwischenräume füllen, auch hier sind, ebenso wie in der Grotta Campana, ganz sinnlose Farben für Menschen, Tiere und einzelne Körperteile oder Gewänder verwendet. Die Farbe ist hier ebenfalls nur zur Verdeutlichung der Zeichnung da. Die Vase ist ein Unikum, aber vielleicht gibt uns ihre Darstellung einen Anhaltspunkt für ihre Herkunft. Wir sehen darauf Zweigespanne, Löwenmasken an den Henkeln, die eine auffallende Ähnlichkeit mit den Löwenköpfen der Grotta Campana zeigen; das alles kommt bei den phönicisch-orientalischen Vasen auch vor, aber daneben sehen wir den Minotauros, einen Mann, der ihn beim Horne packt und dahinter eine Frau im langen Gewande, die den Schleier

40) In den Sitzungsber. der Bayr. Akademie 1907 S. 130. Zu den dort genannten Denkmälern vgl. auch die Gemme Journ. of Hell. st. 1896. S. 222 und Furtwängler, Gemmen III. S. 99.

41) Archäol. Zeit 1884. S. 108.

42) a. a. O. S. 107.

43) Micali, Mon. ined. Taf. 4. S. 37 ff. Neu publiziert im Journ. of hell. st. 1894. S. 206 ff., Taf. 6—8. (Smith.) Montelius, B. Taf. 268. Smith kommt zum Schluss, dass die Gattung der Polledrara-Vasen etruskisches Fabrikat sei. E. A. Gardner behandelt die Polledrara-Vase im Journ. of hell. st. 1889. S. 126 ff.; er vergleicht sie mit Bucchero-Vasen verschiedener Fundorte, und nimmt Mytilene als Fabrikations-Ort an. Löschcke im Arch. Anz. 1891, S. 18 setzt ebenfalls die Gattung nach Lesbos. Böhlau in „Aus jonischen und italischen Nekropolen“ Leipzig 1898, S. 96 und 120 schliesst sich Löschcke an. Vgl. E. Fölzer, Hydria. Leipzig 1906. S. 68, 84.

lüftet und einen Faden in der Hand hält, der in den Schwanz eines Hundes übergeht, welcher zwischen Minotauros und Wagen sitzt. Unten sehen wir einen Reigen von Mädchen, einen Wagen, darauf einen Mann und eine Frau. Der Wagen wird von Frauen begleitet. Wer würde noch zweifeln, daß es eine griechische Vase ist, welche das Abenteuer des Theseus darstellt? Sie wird von Gardner, Löschcke und von Böhlau als ein Produkt von Lesbos bezeichnet (Smith hält sie für etruskisch um's Jahr 600): hier meldet sich zum ersten Mal die griechische Konkurrenz mit einem Prachtstück. Wie lange der attische Einfluß gebraucht hat, um die anderen Konkurrenten zu schlagen, werden wir noch verfolgen können. Die verschiedenen jonischen und die stark jonisch beeinflußte korinthische Manufaktur haben fast das ganze VI Jahrhundert Etrurien beherrscht in stetem Konkurrenzkampfe mit Athen; erst am Ende des Jahrhunderts hatte Athen gesiegt, und seine Konkurrenten aus dem Felde geschlagen. Zwei aus Griechenland stammende Stücke, welche dieselbe Kunststufe zeigen, seien hier zum Vergleich angeführt: Die beiden Panzer aus Olympia, welche Furtwängler **(44)** publiciert hat. Die wappenförmig stehenden Löwen, das Lotosornament, die Einteilung der Tierkörper in Felder, das haben sie alles von denselben phönicischen Kunstwerken entlehnt, wie der Maler der Grotta Campana. Der Unterschied im Können der einen, wie der anderen Nation läßt sich nicht besser schildern, als durch eine Konfrontation der Panzer mit den Gemälden der Grotta Campana.

Noch ein Stück aus der **„Tomba d'Iside"** mag zum Beweis seiner chronologischen Beziehung zum Regulini-Grabe angeführt werden: ein goldenes Stirnband, das Micali **(45)** abbildet. Das Flechtband-Ornament, die Tierstreifen und das Palmetten-Ornament, welche das Diadem dekorieren, verweisen es in die uns bereits bekannte Klasse orientalischer Goldsachen. Wir glauben jetzt die Zeit, der wir das Campana-Grab zuteilen müssen, genügend charakterisiert zu haben. Wir haben gezeigt, wie unter dem Einfluß der von den Phöniciern importierten Gegenstände, sich eine einheimische umbrische und eine ihr parallel gehende höhere etruskische Kunst entwickelt. Zu verfolgen, wie diese beiden Kunstrichtungen im weiteren Verlauf der Entwickelung einander beeinflussen und durchdringen, müssen wir uns dieses Mal leider versagen. Wir haben die Behauptung aufgestellt, daß nur die Gräber für etruskisch zu erklären sind, welche die Leiche offen bestattet in Kammergräbern zeigen, alle anderen

44) Bronzen von Olympia IV. Taf. 58 und 59.

45) Micali, Mon. ined. Taf. 14, 13. 14. Montelius, B. Taf. 265, 7.

Gräber dagegen, auch wenn sie etruskische Gegenstände enthalten, den Umbrern zuzuschreiben sind. Weitere Stützen für diese Behauptung, hoffen wir noch im weiteren Verlauf der Arbeit bieten zu können.

Wir sahen, daß gleichzeitig mit den etruskischen Handelsobjekten die ersten griechischen Vasen auftreten und daß es eine gleichzeitige etruskische Keramik gab, die mit einem sehr anerkennenswerten Können einsetzt, im Gegensatze zu den Umbrern, die nur langsam vorwärts kommen. Wir werden weiter zeigen können, wie allmählich die Etrusker sich die Umbrer assimilieren und wie durch dieses scheinbare Durcheinander verschiedenster Formen sich das Widerspruchsvolle der späteren etruskischen Kunst erklären läßt. In den Malereien des Campana-Grabes sehen wir die Etrusker noch ganz unter dem Einfluß der phönicischen Handelsobjekte des Orients. Das Auftreten des griechischen Einflusses auf die etruskische Malerei werden wir im nächsten Kapitel zeigen. Daß die Etrusker der Po-Ebene ähnliche Einflüsse erfahren haben, beweist die Bronzesitula des **„Museo d'Este" (46)** und ähnliche aus Oberitalien stammende Funde. Sie gehören derselben Periode an, wie das Regulini- und das Campana-Grab.

In der Gazette archéologique 1881 publiciert Lenormant zwei sehr interessante Vasen **(47)**, die er mit der von uns eben besprochenen Vase des Isis-Grabes vergleicht. In diesem Punkte kann ich ihm nur beipflichten, aber seine Meinung kann ich nicht ganz teilen, da er auch die Vase des Isis-Grabes für etruskisch hält. Die erste Vase (Taf. 28 und 29) ist noch ganz unter dem Einfluß orientalischer Kunst gemalt und zeigt keine Spur griechischen Geistes, die zweite dagegen, welche die Geburt der Athena und die Eberjagd in einem Bilde vereinigt, auf der anderen Seite zwei Löwen zeigt, steht unzweifelhaft unter griechischem Einfluss, wenn sie auch eine etruskische Inschrift trägt, ist unzweifelhaft in Etrurien gearbeitet, und mit der ersten wahrscheinlich gleichzeitig. Beide aber können nur um wenige Jahre jünger sein, als das Gemälde der Grotta Campana. Hier können wir in Stil und Inhalt das Eindringen des griechischen Einflusses feststellen. Mehrere Vasen desselben Stieles besitzt die Ermitage in St. Petersburg. Sie stammen wie die eben besprochenen aus der Sammlung Campana, sind aber durch moderne Übermalung verunstaltet. Sie sollen demnächst gereinigt und publicirt werden.

46) Gazette arch. 1888. Taf. 12; vgl. Martha, Fig. 85.

47) Gaz. arch. 1881/2. Taf. 28 und 29. S. 197. Pottier. Album I. Taf. 34. Catalogue II. S. 401. Montelius, B. Taf. 345. Walters, Hist. of Pottery II. S. 293. Gustave Geffroy, Le palais du Louvre. Paris. Taf. S. 82 ff.

Die älteren archaischen Kammergräber.

Den Gemälden der Grotta Campana in Veii am nächsten von allen übrigen bekannt gewordenen Wandmalereien der etruskischen Gräber stehen die Gemälde der **„Tomba dei Tori“**, welche von G. Körte (**1**) musterhaft publiziert worden sind. Dieses Grab stellt aber einen bedeutenden Fortschritt in der Entwickelung der Malerei dar. Körte hat darin das Auftreten jonischen Einflusses nachgewiesen und die Szene des Hauptbildes auf Achill und Troïlos gedeutet. Dieser Deutung hat sich auch Petersen (**2**) angeschlossen. Auch den ostgriechischen Einfluß läßt Petersen gelten. Körte sieht in diesem Gemälde die erste Darstellung aus der griechischen Sage, Petersen das letzte Beispiel dieser Art in der älteren etruskischen Malerei (**3**). Als Beweis dieser Theorie führt Petersen das Campana-Grab an, in dessen Hauptgemälde — dem Reiter mit den beiden Begleitern — er die Rückführung des Hephaistos auf den Olymp erkennt. Wir glauben oben (S. 12) dem Bilde als Totenritt seine richtige Stellung und Deutung gegeben zu haben. In der Vasenmalerei sahen wir allerdings gleichzeitig griechische Sagen behandelt, wobei wir aber den etruskischen Ursprung der Vase aus dem Isis-Grab zu behaupten ablehnen mußten. Bei der Vase mit der Geburt der Athena in Paris mußten wir die Darstellung einer griechischen Sage durch einen Etrusker konstatieren. Sie war dort aber mit griechischer Formensprache ausgedrückt, nicht mit phönicischen Formen. Dieses Beweisstück Petersens wäre also abzulehnen. Ferner führt Petersen vier Gräber an, die er alle selbst nicht gesehen hat, die jetzt zum Teil zerstört sind und von denen es leider keine Zeichnungen

1) **Tomba dei Tori in Corneto (Tarquinii).** 1892 entdeckt.
Literatur: 1. Notizie degli scavi, 1892. S. 261—263 (Milani).
2. Antike Denkmäler, II. Taf. 41, Hilfstafel, 1—8. S. 3—7 (Körte). Phot. Moscioni, 5861—5862; 8606—8614; 9056—9058.
3. M. Heinemann, Landsch. Elem. Bonn 1910. S. 46—51.
4. Montelius, B. Taf. 303.
2) Röm. Mitt. 1902. S. 148 ff. Petersen
3) a. a. O. S. 150.

gibt. Was glaubwürdige Zeugen von ihnen berichten, faßt Petersen selbst auf S. 153 zusammen. Es sind meist beflügelte Tiere. In einem der Gräber ein Bogenschütze, der solche Tiere bekämpft. Außerdem führt Petersen auf S. 152 noch an, daß die betreffenden Zeugen sie für den Gemälden der Grotta Campana sehr ähnlich erklärt hätten. Dies alles spricht in bestem Falle nur dafür, daß sie noch unter dem Einflusse orientalischer Kunst stehen, und macht es sehr wahrscheinlich, daß ihnen überhaupt keine mythologischen Vorstellungen zu Grunde liegen. Ferner führt Petersen noch eine Reihe von Tonplatten mit Gemälden an, die wir später besprechen werden, da sie jünger als die Gemälde der Tomba dei Tori sind; im besten Falle sind sie gleichzeitig. Die Theorie Petersens ist also in diesem Punkte abzulehnen. Auf Petersens weitere Theorien werden wir noch später näher einzugehen haben.

Sehen wir uns nun diese Malereien näher an. Auf eine eingehende Beschreibung glaube ich verzichten zu können, da sie von Körte mit der größten Vollständigkeit und Genauigkeit gegeben worden ist und zugleich die schöne Tafel jedem Leser die eigene Anschauung ermöglicht. Wir wollen daher nur die Züge hervorheben, welche das Grab für unsere Untersuchung wichtig machen. Die Grabkammer, welche, wie bei der Grotta Campana, in den Hügel hineingearbeitet ist, hat einen dieser analogen Grundriß, nur daß hier die beiden Seitenkammern am Gange fehlen und das eine Hintergemach durch zwei nebeneinander angeordnete Hinterräume ersetzt ist. Die Rückwand des Hauptraumes hat somit zwei Türen und daher das Bildfeld in der Mitte zwischen den Türen; dieser Raum hat zwei Giebel, die uns hier zum ersten Male begegnen. Das Satteldach, Giebel und Rückwand sind die einzigen mit Gemälden dekorierten Stellen des Hauptraumes. Das Gemälde der Rückwand ist wieder, nach Art eines Teppichs, zwischen den Türen ausgespannt. Der Achilles trägt einen korinthischen Helm mit wallendem Busch, ein kurzes Schwert, Beinschienen und einen roten Lendenschurz, der in einem Zipfel zwischen den Beinen durchgezogen ist, so daß er einige Ähnlichkeit mit einer Badehose bekommt. Der Beilträger der Grotta Campana trägt, wie wir sahen, auch nur einen Lendenschurz, der aber einfacher gebildet ist. Die Proportionen des Achill sind gut, und auch die Bewegung ist einigermaßen richtig erfaßt. Der Troïlos ist bis auf Schuhe und Armbänder nackt, trägt eine riesige Lanze und hat langes, nach jonischer Art behandeltes Haar. Sein Oberkörper ist aber etwas zu kurz im Verhältnis zu den langen Beinen. Auch die Proportionen des Riesenpferdes sind verunglückt. Der Kopf des Pferdes

ist zu klein, die Beine zu hoch. Die Mähne ist wie ein Stachelkamm behandelt, und das ganze Tier ist im Verhältnis zum Achill viel zu groß. Wir sehen, einen Reiter zu zeichnen, machte dem etruskischen Maler hier genau ebenso viel Mühe, wie dem des Campana-Grabes, aber in der Behandlung der einzelnen Körperteile hat er doch schon einen großen Fortschritt zu verzeichnen; er teilt sein Pferd nicht mehr in verschiedene Farbenzonen, sondern versucht mit einer einheitlichen Lokalfarbe und mit Innenkontur zu modellieren. Bei den Löwenköpfen der Wasserspeier bricht aber die alte Tradition der Feldereinteilung wieder durch. Tafel 28 desselben Bandes der Denkmäler zeigt ein vortreffliches Beispiel einer ungefähr gleichzeitigen sogenannten Caeretaner Hydria, welche (z. B. jetzt von Nachod a. a. O. S. 39) für in Caere verfertigt erklärt werden. Eine Vergleichung der beiden Tafeln zeigt, wie die beiden Maler, bei gleichem zeichnerischen Können, in ihren Proportionen auseinander gehen. Auf der Hydria stehen alle Proportionen in einem richtigen Verhältnis zu einander. Auf dem Gemälde des Stier-Grabes läßt sich nur das Gegenteil konstatieren. Der Maler ist hier wieder ein Kopist oder Nachahmer fremder Kunstweise, und da er den fremden Stil nicht frei beherrschte, passierten im allerlei Versehen. Charakteristischer für ihn sind die Giebelbilder. Die Firstbalkenstützen, welche Altmann Basen nennt (4), werden uns von nun an häufig begegnen. Die Füllung der Giebelecken über dem Wandbilde ist dem Maler am wenigsten gelungen. Die laufende Chimära ist unmöglich in die Länge gereckt und bis auf den Kopf auch recht schlecht gezeichnet. An Flügeln und Schwanz bricht wieder die alte Malweise durch. Die Flügel sind als einheitliche blaue Zone behandelt, ebenso die Mähne, auf dem Schwanz sind ganz sinnlose kleine Ringe gezeichnet. Das Gegenstück auf der anderen Seite ist ein Reiter, dessen Pferd an demselben Proportionsfehler leidet, wie der Löwe; es musste auch in die Länge gereckt werden, um in den Giebel zu passen. Den Reiter können wir Bellerophon nennen. Als Gegenstück zur Chimära ist dieser Bellerophon eine viel zu zierliche Figur. Bedeutend besser sind die Giebel der Nebengemächer gezeichnet und entworfen, obgleich auch dort an einzelnen Figuren dieselben Proportionsfehler wiederkehren. Das Bestreben, die leeren Zwischenräume zu füllen, tritt uns sowohl beim Hauptbild, wie bei den Giebelfüllungen entgegen. Eine ganz besondere Beachtung verdienen aber trotz ihres sehr obszönen Inhalts zwei kleine Gemälde über den Türen, welche auf dem weißgetünchten Streifen, der über dem

4) Altmann, Grabaltäre der römischen Kaiserzeit. Berlin 1905. S. 9, 10.

Hauptbild hinläuft, gemalt sind. Sie sind in jeder Beziehung Kabinettstücke, meisterhaft entworfen, vorzüglich gezeichnet, trotz des sehr komplizierten Entwurfes, und vorzüglich proportioniert. Daß der Maler selbst einer solchen Schöpfung nicht fähig war, wird man wohl nicht bezweifeln, nachdem man sein Hauptgemälde gesehen. Hier hat er offenbar treu und gewissenhaft zwei jonische Bildchen kopiert, vielleicht von einer Kylix. Wo die Heimat des Motivs zu suchen ist, hat schon Körte gezeigt; der Mann-Stier zeigt den Weg. Aber wie kam der Maler darauf, eine so brutale Obszönität auf die Wand eines Grabes zu setzen? In der Beantwortung dieser Frage scheint mir der Schlüssel zum Verständnis des Inhaltes sämtlicher Grabgemälde zu liegen. Die Grabkammer wurde eben nicht für die Lebenden mit Bildern geschmückt, sondern für die Toten. Nicht die Freuden der Unterwelt oder eines Gefildes der Seligen sollten den Hinterbliebenen geschildert werden, sondern dem Toten sollte seine Wohnung so wohnlich und so schön wie möglich eingerichtet werden, damit er nicht, mit ihr unzufrieden, die Lebenden als böser Geist beunruhige. Daher konnte man ihm sowohl mythologische Bilder, wenn er im Leben an ihnen seine Freude gehabt, als auch eine kleine Humoreske an die Wände seiner Wohnung malen um ihn zu erheitern, oder auch die Freuden des Lebens: Feste und Spiele. Noch ein Teil des Gemäldes zwischen den beiden Türen wäre zu erwähnen. Es ist dies ein Sockel, der unter dem Hauptbilde angebracht ist. Wir sehen darauf eine Reihe parallel aufgestellter Bäumchen oder Zweige, zwischen denen rote Bänder ausgespannt sind. An einem der Bäumchen hängt ein Kranz. Dieses Motiv wird uns noch sehr häufig auf den cornetaner Gemälden begegnen, wo es wahllos bald zur Unterbrechung eines Zuges von Tänzern, oder einer Reihe von Banketbänken, oder als Hintergrund einer Jagdszene, oder zwischen Gymnasten vorkommt, oft mit Bändern oder Kränzen behängt. Zuweilen hängen die Kränze aber auch an dem Streifen, welcher dieses Gemälde oben abschließt, oder sie werden von den Teilnehmern der Gelage und Spiele in den Händen gehalten, oder auf dem Kopfe getragen. Helbig hat diese Kränze in seinem Aufsatz über die cornetaner Wandmalereien (5) für ὑποθυμίδες erklärt: wohlriechende Binden oder Kränze, deren man sich bei Festen bediente. Vermutlich war es bei den Etruskern wie in Griechenland Sitte, auch an den Wänden der Zimmer solche Kränze aufzuhängen, oder

5) Ann. d. Inst. 1877. S. 9. Vgl. Athen. Mitt. 1901. S. 334 ff. Ἐφημ. 1899. Taf. II. S. 221 ff.

Zweige an die Wände zu heften und mit Binden zu dekorieren. Meist sind es Lorbeerzweige, aber auch andere Baumarten scheinen vorzukommen. Der Erklärung Margarethe Heinemanns (a. a. O. S. 50) kann ich mich nicht anschließen. Von der Wand des Zimmers, wo sie in Wirklichkeit zu sehen waren, sind die Zweige in die Wandgemälde eingedrungen und später haben sie, in mannigfache Beziehung zur Darstellung gebracht, sehr wirkungsvolle Motive der Dekorationsmalerei geschaffen. Hier am Anfang der Entwickelung sehen wir die Bäumchen im Sockel des Hauptbildes eine bescheidene Rolle spielen, aber bald dringen sie auch in die Hauptdarstellung ein und entwickeln sich zu einem für die etruskische Malerei besonders charakteristischen Motiv. Daß dies Motiv mit einer etruskischen Sitte im Zusammenhange steht, folgt schon daraus, daß es sich auf griechischen Vasenmalereien niemals findet. Daß aber gerade die Vasenmalerei als leicht transportabeles Vorlagematerial den allergrößten Einfluß auf die Wandmalerei der Etrusker ausgeübt haben muß, ist so einleuchtend und selbstverständlich, daß wir uns nur wundern müßten, wenn dieser Einfluß ausgeblieben wäre.

Wir haben nun gesehen, daß die Kunstart der Grotta Campana noch in der Erinnerung des Künstlers, der die Tomba dei Tori malte, recht wach gewesen sein muß. Vermutlich werden nur einige Jahrzehnte beide von einander getrennt haben. Wir werden somit dieses Grab in die Mitte des VI. Jahrhunderts zu setzen haben, wie dies Körte getan hat. Leider ist das Grab, wie die meisten Cornetaner Grabkammern, bereits seines Inhalts beraubt vorgefunden worden.

Hier müssen wir einen Fund anschliessen, der aus Cervetri stammt. Es sind die **Boccanera-Platten** des British Museum, in deren Darstellung Petersen (**6**) schon die Darstellung eines realen Vorganges sieht. Darin ist ihm nur beizustimmen. Der Fund (**7**) besteht aus fünf Ton-Platten. Zwei von ihnen sind mit grossen sitzenden Sphingen dekoriert, sie haben wohl zu beiden Seiten des Einganges im Inneren des Grabes gestanden. In der Zeichnung zeigen sie einen recht guten Stil. Die prachtvollen nach vorne aufgerollten Flügel sind mit großer Sorgfalt gezeichnet, und lassen ihr griechisches Vorbild leicht erkennen. Die übrigen drei Platten zeigen oben das uns schon von den Goldsachen her bekannte Flechtband-Ornament in seiner

6) Röm. Mitt. 1902. S. 156. Vgl. Dennis [3] I. S. 257. Walters, Hist. of Pottery II. S. 319. Montelius, B. 342, 2. Im römischen Institut befinden sich Aquarelle nach diesen Platten.

7) Publiziert in Journ. of Hell. st. 1889. Taf. 7. S. 243 ff. Fig. 2—5 (Murray).

höchsten Vollendung als prachtvolles dreifaches Band. Darunter befindet sich ein Fries von schreitenden Figuren, unter diesen wieder ein aus breiten weißen und roten Streifen bestehendes Paneel. Die eine Platte (Taf. 7) zeigt eine Begrüßung zweier Männer, von denen einer einen Zweig, der andere eine Standarte trägt, auf der oben ein Rind steht. Der ganze Gegenstand erinnert an die ägyptischen Gaustandarten, oder sollte er vielleicht irgend einen Zusammenhang mit dem römischen Legionszeichen haben? Hinter den Männern steht eine Frau, welche einen langen Speer und einen Kranz trägt. Sie hat langes aufgelöstes Haar; das könnte auf Trauer zu deuten sein (8), da die Etruskerinnen sonst Hauben oder Zöpfe trugen. Nur auf einigen Darstellungen von Chiusiner Reliefs finden sich Frauen mit aufgelöstem Haare, bei der Prothesis; sonst kommt es auch bei Tänzerinnen vor. Im Haare trägt die Frau einen Kranz, bekleidet ist sie mit einem langen Chiton. Von den Männern trägt der erste einen kurzen weissen Leibrock, darüber einen schalähnlichen Mantel, der unter dem rechten Arme durchgezogen ist und über der Linken in je einem Zipfel nach vorne und hinten herunter hängt; auf dem Kopfe trägt er eine Kappe. Der zweite trägt einen Petasos, ein langes weisses Hemd mit schwarzem Saum, und einen stolaförmigen Mantel. Die zweite Platte auf Seite 244 und die dritte Platte auf Seite 245 gehören vielleicht neben einander. Platte II läßt sich vielleicht an Platte VII ansetzen. Hier sehen wir drei Frauen; zwei von ihnen in derselben Richtung schreitend, wie die Frau mit dem Speer, tragen Blüten in den Händen; die Linke verbergen sie in ihren jonischen Chitonen. Sie haben langes, aufgelöstes Haar und tragen Schnabelstiefel. Die dritte ist nach der entgegengesetzten Seite schreitend dargestellt, trägt ebenfalls aufgelöstes Haar; in den Händen hält sie eine Büchse. In derselben Richtung bewegen sich die drei Frauen der nächsten Platte III. Die beiden ersten tragen wieder jonische Chitone und einen über den Kopf gezogenen Mantel, den sie mit der Linken fassen, in der Rechten halten sie Alabastra. Alle diese Gegenstände sind wohl Weihgaben für den Toten. Die dritte trägt wieder denselben Chiton, wie die Frau mit dem Speer, hat langes aufgelöstes Haar und stemmt die Hände in die Hüften. Nach Analogie der Chiusiner Reliefs, die wir später behandeln werden, würde man hier die Darstellung einer Prothesis als Fortsetzung erwarten. Vielleicht fehlt auch ein Teil der Platten. Zu deuten sind diese Darstellungen nicht, es fehlt uns die Analogie, aber wahrscheinlich waren hier Szenen aus der Leichenfeier dargestellt.

8) Die Deutung auf das Parisurteil (Murray) scheint mir verfehlt.

Die Stilstufe dieser Malereien entspricht der des älteren schwarzfigurigen Vasenstils. Die Gesichter der Figuren sind aber alle schlecht und unbeholfen gezeichnet, und machen daher einen viel altertümlicheren Eindruck, als die Kostüme; auch scheint der Maler unter dem Einfluß verschiedener Malweisen gestanden zu haben.

Die Sphingen erinnern an korinthische Vorbilder. Die schweren gedrungenen Körperformen des Mannes mit dem Zweige, erinnern an jonische Malweise, die Frauen, im glatten faltenlosen Chiton, am ehesten an attische frühschwarzfigurige Vasenbilder. In diesem Eklektizismus gibt sich eben der etruskische Nachahmer zu erkennen. Auch spricht diese Tatsache dafür, daß er sich nicht strikt an ein fremdes Vorbild gehalten hat, sondern eine eigene Komposition geben wollte.

An diesen caeretaner Fund müssen wir einen zweiten derselben Provenienz anschliessen.

Es sind dies die Campanaschen Terrakottaplatten des Louvre, (**9**) auf denen Petersen (**10**) die Opferung der Iphigenie zu finden glaubte, nachdem schon Brunn mit guten Gründen (**11**) diese Erklärung abgewiesen. Petersen führt zur Entschuldigung seiner Erklärung an, daß man bei Wiedergabe griechischer Mythen durch etruskische Maler Mißverständnisse und Entstellungen erwarten müßte, eine Annahme, die sich im Prinzip sogar oft als richtig beweisen läßt. Leider scheint sie mir nur auf diesen Fall nicht anwendbar. Betrachten wir nun die Platten selbst. Es sind $5^1/_2$ bemalte Terrakotta-Platten, die sicher, wie die vorher besprochenen, die innere Wandverkleidung eines Grabes gebildet haben, und stammen, dem Stil nach zu urteilen, sicher alle aus ein und demselben Grabe. Ebenso sicher aber ist die Serie nicht vollständig. Brunn hat schon eine der Platten abgesondert, deren Ornamente und Größenverhältnisse nicht mit den übrigen übereinstimmen. Vier und eine halbe Platte gehören aber, nach Ornament und Größe, sicher zu einer Serie, Drei und eine halbe Platte ergeben eine fortlaufende Darstellung; eine dagegen erweist sich als Fragment, von dem die Fortsetzung fehlt. Vermutlich haben vier Platten den Schmuck je einer Seite des länglich viereckigen Raumes gebildet; vielleicht sogar fünf. Wir hätten somit von der einen Langseite der Grabkammer drei und

9) Mon. d. Inst. VI. Taf. 30. Ann. d. Inst. 1856. S. 325 ff. (Brunn). Brunn, Kleine Schriften I. S. 155. Walters, Hist. of Pottery II. S. 319. Martha L'art etr. Taf. IV.

10) a. a. O. S. 153 ff.

11) Brunn, Rilievi delle urne etrusche I. S. 41 ff.

eine halbe Platte; von der zweiten Langseite nur eine Platte und eventuell eine von der Rückwand des Gemaches.

Es fehlen uns somit von der einen Seite wenigstens eine halbe, von der anderen Seite wenigstens drei Platten. Die Zusammenstellung, welche Brunn gegeben, (12) ist jedenfalls richtig. Zwischen Platte I und II kann nur eine Figur fehlen. Wir sehen hier von links nach rechts auf einen Altar zuschreitend: erst einen Mann in kurzem Leibrock und unter dem Arm durchgezogenen Mantel, genau so gekleidet, wie der Zweigträger der vorher besprochenen Londoner Platten, nur daß er keine Mütze, dafür aber hohe Stiefel trägt, während auf der anderen Platte die Männer barfuß waren. Darauf eine Frau in einem langen glatten Chiton, unter dem noch der jonische Leinenchiton hervorschaut und einem unter dem linken Arm durchgezogenen Mantel und Stiefeln. Darauf fehlt eine Figur. Dann folgt ein Mann im kurzen, weißen Leibrock, der einen Speer trägt, darauf eine ebenso, wie die vorige gekleidete Frau, welche eine undefinierbare Pflanze trägt; darauf wieder ein Mann in kurzem Leibrock und Stiefeln, wie der vorige, welcher einen Bogen und zwei Pfeile trägt; darauf ein Jüngling im kurzen Leibrock und Schuhen, welcher wie alle vorhergehenden Männer und Frauen die eine Hand mit dem Gestus der Anrede erhebt. Darauf folgt ein schöner profilierter Altar oder eine Basis, auf der irgend ein stacheliges, undeutliches Ding liegt; hinter dem Altar eine Säule. Darauf folgt jenseits des Altars ein Mann mit Pfeilen und Bogen, wie der vorige gekleidet, im Laufschritt, und darauf ebenfalls im Laufschritt ein beflügelter Dämon in Flügelschuhen und kurzem Leibrock, der ein Mädchen in den Armen trägt, welches mit jonischem Chiton bekleidet und in einen Mantel eingewickelt ist. Der Dämon ist nach dem Leibrock zu urteilen männlich, kann also kaum mit Artemis und Iphigenie irgend wie in Beziehung gebracht werden. Petersens Deutung ist somit abzulehnen und Brunns Meinung, (13) es handele sich hier um eine Darstellung aus dem Totenglauben, der Vorzug zu geben. Der Flügeldämon ist sicher ein Todesdämon, der seine Beute in eiligem Laufe davonträgt. Daß die Etrusker dämonische Wesen mit dem Tode in Verbindung brachten, ist aus unzähligen Werken der späteren etruskischen Kunst bewiesen. Wir werden auf diese Wesen später zu sprechen kommen.

Der Glaube an beflügelte Dämonen, welche die Seelen davontragen, ist weit verbreitet und hat seinen Ausdruck in der Kunst

12) a. a. O. VI. Taf. 30.

13) Rilievi delle urne etr. I. S. 41 ff.

in jenen Mischwesen von Vogel und Mensch gefunden, welche wir unter dem Namen Sirenen aus der griechischen Mythologie kennen. Sie begegnen uns auf dem Harpyenmonument von Xanthos ganz in derselben Weise die Seelen tragend, wie es unser Flügeldämon tut. Auf attischen Grabmälern haben sie diese Tätigkeit verloren, sie sind zu bloßen Symbolen verblaßt. Wie sind nun aber Altar und Säule zu erklären? Daß das stachelige Ding auf dem Altar Feuer ist, wird zugegeben werden müssen. Aber was soll die Säule dabei bedeuten? Säulen mit genau denselben Kapitellen finden sich im Inneren eines cornetaner Grabes, das uns im nächsten Abschnitte beschäftigen wird, gemalt. Eine gemalte Säule auf einer Vase ist für uns längst verständlich. Es ist die kürzeste Andeutung eines Raumes in der griechischen Malerei und diesen Sinn müssen wir ihr auch hier beimessen. Die Zusammenstellung bedeutet also: die Szene vollzieht sich an einem Altar und in der Nähe eines Raumes. Daß dieser Raum nur das Grabgemach sein kann, zeigt die Gegenwart des Todesdämons. Daß die Etrusker das Grab mit einem altarförmigen Aufsatz oder Monument zu bekrönen pflegten, werden wir in einem späteren Kapitel zeigen. Wir haben also in den Männern und Frauen die Angehörigen des Toten zu erkennen, welche sich dem Grabe nähern, um irgend eine Handlung am Grabe vorzunehmen. Nun ist aber die Tote, oder ihre Seele, als Mädchen dargestellt, und die Männer der Prozession tragen Waffen, und diese scheinen wenig passend als Geschenke für eine tote Frau. Dann müßten die Waffen zum Zwecke eines Wettkampfes mitgebracht sein, der zu Ehren der Toten stattfinden soll. Die Prozession der vorher besprochenen Tafeln scheint aber zu Gunsten unserer Erklärung zu sprechen, dort werden doch zweifellos die Gaben für den Toten herbeigetragen.

Es bleiben uns nun noch zwei Platten übrig. Die eine (**14**) der Platten, in der wir das Fragment der Wandbekleidung der gegenüberliegenden Seite zu erkennen glaubten und die Petersen mit den Worten: „Der trauernde Alte“, „der zuredende Fürst“, „die Intervention von oben“ zu erklären versucht, indem er in ihr einen Beweis für seine Deutung sieht, (**15**) werden wir auch anders zu deuten suchen. Daß das kleine Flügelwesen, welches zum trauernden Alten herabflattert, nicht intervenieren kann, ist klar, wenn wir an die Darstellung der Seelen auf attischen Lekythen denken, wo sie, als Menschchen mit Flügeln, in winzigem Maßstab die Lebenden umflatternd, dargestellt werden.

14) Mon. d. Inst. VI. Taf. 30. Nr. 5.

15) a. a. O. S. 155.

Wir werden hier denselben Gedanken vermuten, und in den beiden Männern das Fragment einer sogenannten Trauerversammlung erkennen, wie wir sie auf einer Gemme (**16**) finden und die uns auf den Chiusiner Reliefs öfters begegnen wird. Nun bleibt noch die schon von Brunn von den übrigen abgesonderte Platte VI nach, in der wir einen Teil der Verkleidung der Rückwand des Grabes vermuteten. Wir sehen hier einen Mann auf einem Diphros sitzend, wie die beiden vorigen, in der Hand einen Stab, wie der „Fürst", haltend. Vor ihm steht eine Basis aus zwei Stufen und darauf eine weibliche Statue, im doppelten Chiton, mit einem Diadem ums Haupt und ausgebreiteten Armen. Unter der Basis windet sich eine Schlange. Daß die Schlange zum Grabe in Beziehung steht, wissen wir sowohl aus griechischen Darstellungen, als auch aus etruskischen. Im Inneren des Volumnier-Grabes ragen Schlangenprotomen aus den Wänden hervor, auf griechischem Gebiet ist die Schlange in sepulkraler Beziehung so häufig, dass es unnütz ist, Beispiele anzuführen. Auch hier wird die Schlange das Grab andeuten. Wir werden in dem Bild ein Götteridol, und nicht das Bild der Toten zu sehen haben, vor dem der Mann sitzt. In was für einem Raum diese Szene gedacht ist, geht aus der Darstellung aber nicht hervor. Wir wissen zwar schon, daß sich Darstellungen der Toten in Form von Statuen in den Gräbern finden und das wird eine im V. Jahrhundert noch häufigere Erscheinung. Wir wissen ferner, daß Basen oder Altäre auf den Gräbern aufgestellt wurden. Daß aber die Statue des Verstorbenen, ähnlich wie in Griechenland, aufs Grab gestellt wurde, läßt sich für Etrurien weder beweisen, noch wahrscheinlich machen; obwohl auf den Stelen des Gebiets von Fiesole die Darstellung des Toten vorkommt, so ist doch für Südetrurien dieser Brauch nicht nachweisbar. Dem Stil nach sowohl, wie nach der Tracht, welche die Figuren tragen, gehören die beiden caeretaner Grabfunde, welche wir eben besprachen, zeitlich sehr nahe aneinander, in der Ausführung ist die zweite Plattenserie aber bedeutend besser. Sie zeigt die schweren, plumpen Gestalten der Männer, die von nun an für die Malerei typisch werden, durchgehend. Das Streifenornament am Sockel der Platten, findet sich auch hier und daß beide Malereien gegenüber der Tomba dei Tori einen Fortschritt zeigen, ist evident. Wir müssen sie somit jünger ansetzen.

Das nun anzuschließende Grabgemälde führt uns wieder nach Corneto, welches für die nun folgende Periode unsere einzige Quelle ist, da sich die wenigen ausgemalten Kammergräber, welche sich an anderen

16) Inghirami, Mon. etr. I. Taf. U. 2. 1.

Orten gefunden haben, und die nach dürftigen Berichten vielleicht teilweise in diese Periode des VI. Jahrhunderts gehören, unpubliziert zu Grunde gegangen sind, oder noch einer Wiederentdeckung harren. Daß für die ganze Folgezeit Tarquinii das Zentrum etruskischer Kultur überhaupt und insbesondere die Heimat einer bedeutenden Malerschule war, ist zweifellos, denn daß wir gerade aus Corneto soviel gemalte Gräber kennen, ist sicher kein Zufall. Die **„Tomba degli auguri“** (17) ist zum Glück wieder musterhaft publiziert nach Aquarellen des Malers Massuero und von Keck (in den Annali) besprochen, welcher die Malereien mit dem unpublizierten Grabe **„del Pulcinella“** oder **„Baietti“** (18) in Corneto vergleicht. Von diesem Grabe befindet sich im Helbigmuseum in der Ny Carlsbergs Glyptothek zu Kopenhagen eine große Kopie (№ VII) welche nur zwei Figuren zeigt: einen Reiter und den sogenannten Pulcinella. Die Malerei ist auf gelbem Grunde ausgeführt und sehr stark beschädigt. Das Pferd des Reiters ist hellrosa, der Reiter selbst in rotbrauner Farbe gemalt. Seine Beinschienen, sein Lendenschurz sowie sein Helmbusch sind grau gemalt, der Rundschild an seinem Arme ist rotbraun wie sein Körper. Der Pulcinella bewegt sich im Laufschritt mit geballten Fäusten in derselben Richtung wie der Reiter, von diesem nur durch ein Bäumchen getrennt. Sein Kostüm besteht aus einem weiß und schwarz quadrierten Leibrock und einer rot und weiß geschlitzten Zipfelmütze, er trägt wie der Fersu der Tomba degli auguri einen langen schwarzen Bart. Eine Aquarellkopie desselben Grabes, die im Ny Carlsbergmuseum aufbewahrt wird und deren Besichtigung ich der besonderen Liebenswürdigkeit Herrn Dr. Jakobsens verdanke, zeigt eine vollständige Kopie der noch erhaltenen Teile dieses Grabes. An der Rückwand zu jeder Seite der Mittelstütze sieht man hier einen laufenden Löwen, am darunter befindlichen Farbenband hängen Tänien, darunter auf dem Bildfries sind noch einige Bäumchen, eine hängende Lyra und ein nackter Tänzer erkennbar. Auf der linken Längswand befinden

17) **Tomba degli Auguri in Corneto (Tarquinii).** 1878 entdeckt.
Literatur: 1. Mon. d. Inst. XI. Taf. 25; 26.
2. Ann. d. Inst. 1881. S. 5–28. Taf. A. (Keck).
3. Dasti, Corneto Tarquinia, Tombe etr. depinte. Rom 1878. S. 44. № 28.
4. Montelius, B. 303, 1 (die Türe).
5. Martha, Fig. 286.
6. Phot. Moscioni 5836.

18) **Tomba del Pulcinella (Baietti) in Corneto (Tarquinii).** 1872 entdeckt (unpubliziert).
Literatur: Dasti, Tombe etrusche. S. 40 № 23. Kopie in Kopenhagen. Katalog S. 54 Nr. VII.

sich ein nackter Tänzer, der Reiter der erstgenannten Kopie und der Pulcinella, zwischen den Tänzern Bäumchen. Auf der rechten Längswand sind noch Fragmente von drei nackten Jünglingen und einem Reiter und dazwischen Bäumchen erhalten, alles übrige ist zerstört. Der Stil dieses Grabes steht der Tomba della pesca e della caccia sehr nahe.

Die Tomba degli auguri besteht, wie die meisten Gräber der folgenden Periode in Corneto, aus einer einzigen Kammer, welche tief in's Innere des Hügels der Nekropole hineingearbeitet und durch einen Schacht, in welchem sich die Treppe befindet, zugänglich ist. Die Decke der Kammer zeigt wieder ein Satteldach, dessen Firstbalken als breite Bahn das zierliche Ornament der gemalten Decke durchschneidet und an Vorder- und Rückseite der Kammer abgeplattete Giebel bildet. Erhalten sind nur die Malereien der Rückseite und der beiden Langseiten der Kammer und die ganze Deckenmalerei. Die eine Langseite weist zwar große Beschädigungen auf, es ist aber trotzdem noch deutlich zu erkennen, was dargestellt war. Leider sind alle diese tief eingeschachteten Gräber einem sicheren Untergange geweiht. Die Malereien sind in Corneto alle auf einem feinen Stuck gemalt, der über den Tuff des gewachsenen Felsens gezogen ist. Nach starkem Regen sammelt sich das Wasser in den Gräbern, der Tuff verwandelt sich durch die Feuchtigkeit in eine sandige bröckelnde Masse, und der Bewurf löst sich in großen Blättern ab und stürzt von der Wand. Wenn nicht durch Entwässerungs-Anlagen die Gräber geschützt werden, müssen sie bald vollständig zu Grunde gehen, zumal die festschließenden schweren Eisentüren, mit denen sie die Munizipal-Verwaltung verschlossen hat, auch jedes Austrocknen durch eindringende Luft unmöglich machen. Stackelberg (**19**), welcher die ersten dieser gemalten Gräber sah und beschrieb und zuerst an eine planmäßige Aufnahme ging, machte schon die Beobachtung, daß sämtliche Gräber bereits in früheren Zeiten erbrochen worden sind. Wo sich noch Verschlußsteine der Türen fanden, waren so große Löcher hineingehauen, daß gerade ein Mann durchkriechen konnte. Eine Unmenge leerer Schneckenhäuser, welche in den tiefverschütteten Kammern gefunden wurde, bewies, daß sie lange Zeit offen gestanden haben müssen; jetzt sind Felder über den alten Nekropolen angelegt, und die Gräber sind die Wohnung der gefährlichen Vipern geworden.

19) Otto Magnus von Stackelberg. Schilderung seines Lebens und seiner Reisen in Italien und Griechenland. Nach Briefen und Tagebüchern dargestellt von Natalie von Stackelberg. Heidelberg 1882. S. 408 ff. Cap. 28 zum Jahre 1827. Die Hypogäen von Tarquinii.

Stakelberg's Beobachtung ist auch in der Folgezeit bei der Öffnung der meisten Gräber gemacht worden, und erklärt zur Genüge, warum sämtliche Gräber ihres Inhalts beraubt vorgefunden sind. Den Malereien hat das Loch in der Türe offenbar viel weniger geschadet, wie die jetzige Methode des Verschlusses. Jetzt ist der Schacht durch eine Gittertüre, die unten liegende Kammer durch eine eiserne Tafeltüre verschlossen. Gerade umgekehrt hätte man es machen sollen.

Wir wenden uns nun der Betrachtung der Malereien zu. Den Giebel der Rückwand füllt eine vorzügliche Gruppe von Tieren aus: ein Löwe und ein Panther, welche eine Gazelle zerfleischen. Darunter läuft ein breites Farbenband als oberer Abschluß der Malerei um die ganze Kammer; unter den Bildern ein schwarzes Paneel. Die Mitte der Rückwand nimmt eine große schön gemalte Scheintür ein, zu deren beiden Seiten je ein Mann steht, im weißen Chiton und kurzem schwarzen Mantel, in Schnabelschuhen, im Gestus der Wehklage, der uns aus Darstellungen von Prothesis und Totenklage aus attischer Malerei genugsam bekannt ist. Die freien Stellen sind mit Lorbeerzweigen dekoriert, an einem klettert ein Vogel.

Die Darstellungen auf den beiden Längswänden hat schon Keck (**20**) sehr eingehend beschrieben, und darauf aufmerksam gemacht, daß hier sehr merkwürdige Szenen aus den Festspielen, welche zu Ehren des Toten veranstaltet wurden, dargestellt sein müssen. Wir werden seinen sehr treffenden Bemerkungen zum Teil zustimmen müssen, wollen aber doch, auf seine Erklärung uns stützend, versuchen dieselbe zu vervollständigen. Wir beginnen die Betrachtung der Figuren von links nach rechts fortschreitend auf der rechten Längswand, welche Mon. XI. Tafel 25, 1 dargestellt ist. Zunächst der Ecke sehen wir einen Knaben in weißem mit schwarzen Punkten gemustertem Leibrock, einen Diphros auf den Schultern herzutragend. Der Knabe erhebt den rechten Arm und den Kopf gegen einen vor ihm stehenden Mann in braunem Mantel und Schuhen, welcher die Rechte anredend erhebt und mit der Linken zu winken scheint. Genau dieser Gestus bedeutet in Italien anders als im Norden noch heute: „Komm her!“ — hier bezieht er sich natürlich auf den Knaben mit dem Stuhle. Zwischen beiden sitzt an der Erde ein kleiner Knabe in schwarzem Gewande, das aus einem Mantel mit Kappe zu bestehen scheint. Wir erkennen in ihm nicht mit Keck einen weinenden, sondern einen schlafenden Sklavenknaben. Ein für die Palästra auch in Griechenland sehr typisches Bild, das uns auf Grabstelen öfters be-

20) Ann. d. Inst. 1881. S. 5—28.

gegnet. Darauf folgt wieder ein Mann im langen weißen Chiton und Mantel mit einem Pedum oder Wurfholz in der Linken und erhobener Rechten, wieder im Gestus der Anrede; er ist nach rechts gewandt und trägt dieselbe Beischrift wie der erste Mann „τεναραϑ“, in der Keck wohl mit Recht die Bezeichnung für den Dirigenten der Spiele zu sehen glaubt. Es sind also offenbar zwei Leute desselben Amtes anwesend. Vor ihm sehen wir zwei Ringkämpfer beim Beginn des Kampfes dargestellt. Der Jüngling faßt den Mann bei den Fäusten; ein noch heute vorkommender Anfangsgriff. Zwischen beiden stehen übereinander geschichtet drei große Preisschalen; über jedem fliegt eine Ente. Über jedem Kopfe steht eine Inschrift, die wir aber ebensowenig verwerten können wie Keck. Zwischen den Füßen des Jünglings deutet eine Blume an, daß die Handlung im Freien vor sich geht; dasselbe tun die Enten. Nun folgt ein Mann, welcher nach seiner Beischrift „φερσον“ heißt. Keck hat ihn richtig charakterisiert. Es ist eine Maske, welche irgend ein sehr boshaftes, dämonisches Wesen darstellen soll, vielleicht denselben Todesdämon, welchem wir später so oft begegnen. Die spitze Mütze, der lange spitze Bart, der gefleckte schwarze Leibrock — alles dieses soll ihm ein recht fürchterliches Aussehen geben. Er schreitet aus und blickt auf die vor ihm befindliche Szene; dabei hält er in beiden Händen eine Leine welche den vor ihm stehenden nackten, nur mit einem Lendenschurze bekleideten Mann vielfach umwindet und am Halsband eines Hundes befestigt ist. Der Hund beißt den bereits aus mehreren Wunden blutenden Mann ins Bein. Diesem Manne ist aber der Kopf mit einem Tuche verbunden, doch schwingt er in der Rechten eine Keule: mit der Linken faßt er die Leine und sucht sich des Hundes zu erwehren. Wie Keck richtig erkannt hat, ist hier ein sehr eigenartiges Spiel dargestellt, das zwar etwas roh, aber gewiß nicht gefährlicher, als eine Bestimmungsmensur gewesen ist. Ich denke mir die Sache ungefähr wie folgt: Zwei Leute müssen zu Ehren des Toten oder zur Freude des Todesdämons mit einander kämpfen. Um diesen Kampf interessanter zu machen, werden sie recht verschieden bewaffnet. Der eine wird maskiert und stellt gleichsam selbst den „Fersu“ dar; er bekommt als Waffe den gutdressierten Jagd- oder Bluthund, den er an der Leine führt. Auf die sehr sinnreiche Konstruktion von Halsband und Hundeleine werde ich bei Besprechung der Hasenjagd näher eingehen. Dem anderen wird der Kopf verbunden und er bekommt eine Keule in die Hand. Damit auch etwas Blut fließen kann und der Kampf nicht zu schnell zu Ende geht, ist er möglichst nackt. Nun muß der „Fersu“ den Hund so auf seinen

Gegner hetzen, daß dieser mit der Leine den Keulenschwinger möglichst fest umzieht und ihm die Gegenwehr nicht zu leicht macht. Gelingt es diesem den Hund zu erschlagen und sich das Tuch vom Kopfe zu reißen, so stürzt er sich natürlich mit der Keule auf den „Fersu", um sich zu revanchieren. Diesem bleibt dann nichts anders übrig, als die Flucht zu ergreifen. Um ihm das Laufen zu erleichtern, sind ihm die Fesselgelenke und die Waden mit Riemen umschnürt. Es muß ein sehr spannendes und amüsantes Kampfspiel gewesen sein. Das Bild der linken Wand scheint diese Annahme zu bestätigen, leider ist es sehr zerstört. Hier sehen wir einen nackten Mann in vollstem Laufe mit erhobenem Arm; vielleicht hat er die Keule geschwungen. Darauf folgen zwei Faustkämpfer, die in aller Ruhe unter Assistenz eines Flötenspielers einen Faustkampf ausführen. Am Ende sehen wir wieder den „Fersu" eiligen Laufes entfliehen, wobei er sich gegen seinen Verfolger umwendet, wie es scheint, mit einer höhnenden Gebärde. Beide scheinen sich aller unnützen Hindernisse entledigt zu haben. Enten und Pflanzen zeigen, daß auch diese Szene im Freien gedacht ist. Wenn uns auch diese Art Festspiel etwas roh erscheint, so ist doch nicht anzunehmen, daß dieses Spiel durchaus von Sklaven oder Gefangenen exekutiert werden mußte. Es wird im Gegenteil eine ähnliche Bewertung gefunden haben, wie bei uns eine Mensur; nur mit dem Unterschiede, daß dieses Spiel eine kultische Motivierung gehabt haben wird. Keck hat den Typus des „Fersu" noch in der **„Tomba Baietti"** oder der **„Tomba del Pulcinella"** nachgewiesen.

Die Kostüme dieses Grabgemäldes sind denen der caeretaner Platten durchaus gleich, aber die Malerei ist unendlich viel besser. Die Zeichnung verrät ein bedeutendes Können und eine vollkommene Beherrschung der Technik und des Stiles, welcher denen der besten caeretaner Hydrien in nichts nachsteht. Die Proportionen und der lebensvolle Naturalismus haben nur in der Busirisvase ein würdiges Seitenstück. Die Gestalten sind hier alle durch beigefügte Namen bestimmt. Die schweren Körperproportionen zeigen die jonische Malerschule. Die Darstellung selbst, d. h. ihr Inhalt und die Inschriften zeigen, daß sie von einem Etrusker gemalt ist. Die Gesichtszüge zeigen hier die Rasse so gut, wie auf keinem anderen Gemälde. Wir werden nach allen diesen Umständen das Grab an das Ende des VI. Jahrhunderts datieren müssen. Das Baummotiv sehen wir jetzt schon schüchtern in's Hauptbild eingeführt, bald wird es uns auf dem neueroberten Bildfelde in vollendeter Ausführung begegnen.

Das Grab, welches wir hier anreihen müssen, die **„Tomba**

della pesca e della caccia“, ist wieder in recht guter Publikation vorhanden. (**21**). Die Malereien sind heute kaum mehr zu sehen bis auf einige kleine, sehr gut erhaltene Stellen. Das Grab besteht aus zwei hintereinander angeordneten Kammern, und ist ebenso, wie das vorige, durch einen Treppenschacht zugänglich.

Das erste Gemach zeigt, im einzigen erhaltenen Giebel, eine Jagdszene. Wir sehen hier zwei Knaben zu Pferde; der eine auf einem roten Pferde mit gelbem Schweif, scheint einen kurzen Leibrock zu tragen, der zweite auf himmelblauem Roß, unter dem ein Hund sichtbar wird, mit rotem Schweif, ist ganz nackt und krallt sich mit beiden Händen in die Mähne des Pferdes. Gefolgt werden die beiden Reiter von zwei Knaben und einem Hunde; der erste trägt einen blauen Leibrock und über der Schulter an der Stange zwei tote Hasen, der eine rot, der andere gelb gemalt.

Darauf folgt ein noch kleinerer Knabe im roten Leibrock, der zwei Wurfhölzer trägt. Das Pferd des nackten Knaben scheint ein fünfter Knabe zu führen, welcher einen braunen Leibrock und braune Stiefel trägt. Vor dem Knaben laufen zwei Hunde, von denen der erste eben die Spur gefunden zu haben scheint, und in der Ecke des Giebels sitzt, hinter einer großen Pflanze versteckt, ein gelbes Häschen. Eine reichliche Auswahl verschiedener, schön stilisierter Pflanzen zeigt, daß der Maler hier einen Naturauschnitt darstellen wollte. Besser konnte er auch mit den einfachen Mitteln die Heimkehr von der Jagd nicht darstellen, wie er es getan. Die Reiter sind natürlich hier die Jäger und die anderen Knaben ihre Begleiter. Der prächtige Bildfries, der die Wände dieser Kammer umzieht, zeigt uns das Zweigmotiv in seiner vollen Ausbildung. Große streng stilisierte Lorbeerzweige teilen die ganze Wandfläche. Der Maler hat sie aber hier sehr gewandt benutzt, um seine Komposition zu beleben. Er setzte zwischen die Bäumchen die Figuren einer tanzenden Gesellschaft und behing die Zweige, welche er im Verhältniß zu den Figuren absichtlich zu groß entwarf, mit Binden, Speisekörben, Schellenkränzen und allerhand Gerät, daß zu einer ausgelassenen und fröhlichen Gesellschaft gehört. Auf der einen Längswand deutet eine große Amphora mit Deckel, vor der ein nackter Flötenspieler sitzt, die Situation an. Vor dem Flötenspieler tanzen zwei Männer, welche nur mit einem Lendenschurz um-

---

21) **Tomba della pesca e della caccia. Corneto (Tarquinii).** 1873 entdeckt.
Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1885. S. 132—145 (Sittl).
2. Mon. d. Inst. XII Taf. 13—14a. Aquarell im röm. Institut.
3. Dasti, Tombe etr: S. 11. № 1.
4. Martha Fig. 272, 275, 276.

gürtet sind, einen Tanz, den man nur mit einem „cancan parisien“ vergleichen kann. Offenbar ist die Amphora nicht mit Wasser gefüllt gewesen. Die Figuren auf den übrigen noch erhaltenen Wandflächen scheinen auch alle Männer gewesen zu sein, welche in demselben leichten Kostüme, oder auch ganz nackt, die verschiedensten Phasen desselben wilden Tanzes darstellen.

Die Malereien der zweiten Kammer sind noch bedeutend interessanter. Der Giebel der Rückwand schildert eine Familienmahlzeit. In der Mitte des wiederum abgeflachten Giebels liegt der pater familias auf einem niedrigen Bette, einer *χαμεύνη*. In einen roten Mantel ist sein Unterkörper eingewickelt, sein Oberkörper ist nackt. Seinen Hals schmückt ein zierliches Collier. In der Rechten hält er eine große Metallschale. Neben ihm auf der Kline liegt in nicht sehr würdiger Haltung auf dem Bauch die würdige Matrone, das Haupt mit großen Ohrringen und einer sehr komplizierten Haube geschmückt, in violettem Chiton und rotem braungefüttertem Mantel. Den rechten Arm, der mit drei Armbändern geschmückt ist, erhebt sie mit anredender Gebärde gegen ihren Gemahl, und hält ihm, mit einer zierlichen Gebärde ihrer Linken, den duftenden weißen Kranz unter die Nase. Bei der Komposition dieser Gruppe ist der Maler, dem wir sonst nur die höchste Anerkennung für seine zeichnerischen Leistungen zollen müssen, in arge Schwierigkeiten geraten. Erstens hat er die Dame mit einer unmöglichen Rückenknickung glatt auf den Bauch gelegt und ihre weitere Körperkonstruktion unter dem Gewande zu verbergen gesucht. Vom Manne läßt er plötzlich ein nacktes Schienbein, in einer unmöglichen Entfernung vom Oberkörper, hinter der Schulter der Frau sichtbar werden. Rechts von der Kline befinden sich zwei nackte Knaben, von denen der erste irgend etwas herzuträgt. Leider sind seine Hände zerstört. Der zweite hält eine kleine zierliche Kanne in der Hand und schreitet damit auf einen großen Krater zu, hinter dem noch zwei Amphoren und zwei große über einander geschichtete Schalen stehen. Zwischen diesen beiden Mundschenken hängt eine Lyra an der Wand. Auf der anderen Seite der Kline hängt hinter dem Kopfe der Frau ein Speisekorb an der Wand. Vor der Kline steht ein kleiner Flötenspieler im kurzen, braunen Leibrock und langem weißen Chiton. Am Fußende der Kline sitzen zwei kleine Mädchen auf niedrigen Schemeln, die erste im blauen Kleide, die zweite im weißen Kleide, jede hält einen Kranz. An der Wand hängen noch drei solche Kränze und ein undefinierbarer Gegenstand, und in der Ecke des Giebels stehen zwei Hühner oder Tauben.

Unter diesem Giebelbilde, auf der Rückwand, in die an der rechten Seite eine Nische einschneidet, sehen wir ein über alle Wände

des Grabes ausgedehntes großes Landschaftsgemälde. Hier sind am Gestade des Meeres die Freuden der Entenjagd und des Fischfanges geschildert. Die Darstellungsmittel sind so einfach wie möglich, aber was Naïvität und Anschaulichkeit anbetrifft, kann ich ihnen nur die italienischen Trecentisten an die Seite stellen. Ein Schwarm von blauen, weißen und roten Enten flattert durch die Luft. Die Zeichnung der Vögel zeigt teilweise eine sehr gute Wiedergabe der Naturbeobachtung. An anderen Stellen aber läßt sich die Nachahmung griechischer und orientalischer Zeichnungsschemata erkennen. Die Delphine, welche aus dem Wasser springen, oder wieder hineintauchen, sind in den für diese Tiere typischen Stellungen nach guter Beobachtung wiedergegeben. Mitten aus dem als Wellenlinie gemalten Meere erhebt sich ein Fels, auf dem ein Knabe in kurzem weißem Leibrock steht, welcher mit der Schleuder nach den Enten zielt. Auf dem Wasser vor dem Felsen schaukelt ein Ruderboot, das im Typus einem modernen Rennboot nicht unähnlich sieht, nur daß bei dem modernen Boot das Heck so aussieht, wie hier der Bug und umgekehrt. Der Bug ist hier mit einem Delphinkopfe bemalt. Vorn auf dem Boote hockt ein nackter Knabe, der eine Angelleine ins Wasser hält, darauf folgt ein stehender Knabe in kurzem blauem Leibrock, lebhaft gestikulierend, dann ein dritter, wiederum nackter Knabe, sitzend mit erhobenen Armen. Die Ruder hängen in den Haken. Auf dem Heck sitzt ein Mann, der sich umwendet, er führt das Steuerruder, welches den in meiner Heimat noch heute gebräuchlichen auffallend ähnlich sieht. Die drei im Boote scheinen sich über etwas aufzuregen, und es ist dies sehr begreiflich; ein jeder Beschauer wird ihnen die an den Schützen gerichteten Worte in den Mund legen: „Wirf uns keine Steine an den Kopf!“ Die Insassen des Bootes sollen dem Schützen das erschlagene Wild aus dem Wasser auffischen. Auf der linken Längswand, wo Meer und Himmel ebenso belebt erscheinen, wie auf dem Gemälde der Rückwand, ragt ein noch höherer Fels aus dem Wasser. Ein Knabe in blauem Leibrock klettert am Fels empor und erhebt staunend die Rechte, denn sein Gefährte macht eben einen kühnen Kopfsprung ins Meer. (Die Deutung von Margarethe Heinemann (a. a. O. S. 50) leuchtet mir nicht ein.) Bis auf die Haltung des Kopfes, der eigentlich zwischen die Arme gehört, ist der Springer vorzüglich gezeichnet. So mit vorgestrecktem Kopfe, würde er sich allerdings das Gesicht fürchterlich zerschlagen, aber der Maler hat sich, aus begreiflichen Gründen, hier eine kleine Abweichung von der Wirklichkeit erlaubt. Unter dem Felsen schaukelt wieder ein Boot, in dem die drei Insassen durch Applaudieren ihrer Freude über den Sprung

Ausdruck geben. Das Boot zeigt genau die Konstruktion einer venezianischen Gondel. Die linke Längswand, welche ebenso behandelt ist, wie die beiden eben besprochenen, zeigt wieder ein Boot mit drei Insassen, von denen einer auf der Spitze des Bootes stehend eben den Dreizack ins Wasser stößt. Das Boot ist in der Konstruktion dem ersten fast gleich. Am Ufer zielt wieder ein Schütze mit der Schleuder auf einen Entenzug.

Wir haben in diesem Grabe einen Maler kennen gelernt, der bereits über ein grosses technisches Können, eine unübertreffliche Beobachtungsgabe und eine Lebhaftigkeit der Schilderung verfügt, die uns in der griechischen Kunst derselben Zeit nur äußerst selten entgegentritt.

Daß er ein Etrusker gewesen, dafür spricht verschiedenes. Erstens seine Verlegenheit bei der Darstellung einer so komplizierten Gruppe, wie der des Ehepaares auf der Kline, einer Gruppe, in der er, wie wir später noch zu beweisen hoffen, eine einheimische Sitte schildert, für die ihm kein Vorbild bekannt sein konnte. Zweitens in seiner Schilderung italienischen Seelebens, das uns fast wie ein Bild aus der Gegenwart anspricht. Hier zeigt er sich als Zeichner nackter oder halbnackter Figuren bedeutend leistungsfähiger und besser geschult als in der Behandlung dér Gewandfiguren, eine Erscheinung, die uns natürlich nicht wundern wird.

Die Behandlung nackter Figuren konnte er erstens an Vorbildern aus Griechenland oder Jonien studieren. Caeretaner Hydrien hat er sicher gekannt, dafür sprechen die etwas schweren gedrungenen Proportionen seiner Figuren. Zweitens ist die Beobachtung der nackten Figur natürlich unendlich viel leichter, wie die der Gewandfigur. Aber noch ein merkwürdiges Motiv des Gemäldes müssen wir hervorheben. Längs dem oberen, als Farbenband gemalten Bildabschluß, hängt der Maler ganz ungeniert eine Reihe „ὑποθυμίδες“ ins Bild hinein. Das ist eine ganz etruskische Sitte, und da der Maler die Dinge so an jeder Hauswand hängen sah, so hat er sie auch unbekümmert über seiner Landschaft aufgehängt.

Das nächste Grab, die **„Tomba delle Leonesse“** (22), welches wir hier anschließen, liegt uns wieder in einer musterhaften Publi-

22) **Tomba delle Leonesse in Corneto. (Tarquinii).** Entdeckt vor 1878.
Literatur: 1. Dasti, Not. stor. arch. die Corneto. Rom 1878.
2. Dasti, Tombe etr. S. 13. № 2.
3. Antike Denkmäler, II. S. 3. Taf. 42. Hilfstaf., Fig. 1—3 (Körte).
4. Phot. Moscioni, 8625—8628. M. Heinemann, a. a. O. S. 47 u. Bonner Jahrbuch 118. S. 563.

kation von Körte in den Denkmälern vor. Das Grab ist wie die vorher besprochenen angelegt, und besteht nur aus einer Kammer, in deren Rückwand wieder eine tiefe Nische hineingearbeitet ist. Die Rückwand nimmt ein prachtvolles Gemälde ein. Der Giebel ist wieder abgeflacht und zeigt in der Mitte eine rote Firstbalkenstütze, zu jeder Seite derselben je eine gut gezeichnete Löwin, deren Fell mit kleinen Kreisen angedeutet ist. Der Maler muß hier nach eigener Anschauung gemalt haben, denn so richtig gezeichnete Löwen hat die griechische Kunst nicht aufzuweisen. Mit einem so guten Verständnis haben nur die Assyrer Löwen darzustellen verstanden.

Unter dem Giebel zieht sich, nur durch eine schwarze Linie von ihm getrennt, über der Nische eine sehr lebendige Komposition hin. Wir beginnen wieder von links nach rechts. Zuerst sehen wir ein Mädchen in reichem Gewande nach links gegen die Ecke laufen. Sie trägt einen über die Schulter geworfenen großen blauen, rot gefütterten Mantel, darunter einen gemusterten Chiton, unter dem die Körperformen durchgezeichnet sind, rote Schnabelschuhe, eine gelbe Haube, große runde Ohrringe, ein Halsband und ein Armband. Sie gestikuliert dabei so lebhaft, wie beim Tanze. Sie trägt genau die Tracht, welche wir von nun an bei allen vornehmen Damen finden, und die auch die Matrone des vorigen Grabes trug. Sie tanzt aber nicht, sondern läuft davon. Darauf folgt nach rechts gewandt ein Kitharaspieler in weißem Mantel und roten Schuhen, der mit dem Plektron in die Saiten schlägt. Er trägt langes Haar, vor ihm steht ein riesiger Krater, den ein schöner grüner Blätterkranz ziert. Darauf folgt ein Flötenspieler im stolaförmigen Mantel. Dieses Duett begleitet einen wilden Cancan, den ein Mädchen im durchscheinenden Schleier-Chiton und koketter Frisur und ein nackter ithyphallischer Jüngling in langen blonden Locken aufführen. Das Mädchen erhebt drohend die Linke, und macht die apotropäische Gebärde, welche noch heute ihre Wirkung nicht verloren hat. Sie hält in der Rechten einen Becher. Der Jüngling erhebt die Rechte, als wollte er nach dem Arm des Mädchens greifen, und hält in der Linken eine Kanne. Hinter dem Mädchen hängt ein großer Schöpflöffel an einem Ringe an der Wand; hinter dem Jüngling steht eine Kanne. Die Szene ist mit viel Humor als der Abschluß eines Gelages geschildert. Ein Freudenmädchen hat den Jüngling gekapert, und das züchtige Mädchen läuft davon. Die Figuren sind alle meisterhaft gezeichnet. Die Proportionen sind aber noch bei einigen Figuren nach dem plumpen jonischen Schema gezeichnet; namentlich die Jünglinge.

Die tanzende Kokotte dagegen zeigt einen fast ganz attischen Stil. Unter diesem Bilde zieht sich ein rot und grün gemaltes Farbenband hin, an dem ein schönes Lotos- und Palmetten-Ornament hängt. Darunter finden wir in ganz dekorativer Stilisierung wieder das uns bekannte Meer gemalt. Von jeder Seite tauchen drei Delphine in die Wellen und über ihnen fliegen auf jeder Seite zwei Enten, bei denen wir genau dieselben schematischen und naturalistischen beiden Typen entdecken, wie im vorigen Grabe. Auch das Wasser ist genau so behandelt. In den Ecken der Kammer sind große, über die ganze Höhe der Wand laufende Säulen gemalt, als scheinbare Träger der Decke, genau von derselben Form, wie wir sie auf der pariser Tonplatte fanden. Auf der einzigen noch erhaltenen Längswand sehen wir die Fortsetzung des Hauptbildes. Hier liegen durch Säulen von einander getrennt zwei Jünglinge auf Klinen. Vor dem ersten hängt eine große, zusammengeknotete Binde. Hinter ihm hängt ein Kranz. Er streckt die Rechte aus und hält ein Ei zwischen den Fingern. In der Linken hält er die Kylix. Sein Unterkörper ist in einen Mantel gewickelt, im Haare trägt er einen Kranz, sein rechtes Knie ist hochgezogen; aber hier ist dem Künstler dasselbe Versehen passiert, wie dem Maler des Familienschmauses. Das Knie ist zu weit vom Oberkörper entfernt und die Beine der Figur sind viel zu lang. Vor dem zweiten Jüngling steht ein kleiner nackter Knabe, der vorzüglich gezeichnet ist; in der Linken hält er die beiden Flöten, mit Daumen und Zeigefinger der Rechten hält er ein Ei; während der Jüngling, in derselben Pose wie der vorige, mit denselben Fehlern gezeichnet ist. In der Rechten scheint er einen Zweig zu halten, an der Wand hängen wiederum zwei Kränze. Wir gewahren an dieser Malerei genau dieselben Vorzüge und Fehler, welche wir an der Malerei des vorigen Grabes feststellten: eine vorzügliche Zeichnung des Nackten, einen lebensvollen Naturalismus, einen Sinn für feinen Humor, dabei die Unfähigkeit eine liegende Gewandfigur richtig zu zeichnen und schließlich das Meermotiv.

Stilistisch sind auch die beiden Gräber unzweifelhaft so nahe verwandt, daß wir kein Bedenken zu tragen brauchen, sie ein und demselben Maler zuzuweisen. Nach seinem Stil werden wir diesen Maler in die erste Hälfte des V. Jahrhunderts zu setzen haben. Dazu stimmt sowohl das Kostüm der Figuren, welche sich noch ganz nach derselben Mode kleiden, wie die Leute der Terrakottaplatten; auch die Proportionen zeigen noch den schweren jonischen Stil. Wir werden aber das Eindringen der neuen Formsprache, welche uns in der Tomba delle Leonesse zum ersten Male begegnet, in den nun

folgenden Gräbern allmählich zur Herrschaft gelangen sehen. Ein Schwanken der Maler zwischen beiden Stilen in der nächstfolgenden Epoche beweist, daß dieser Umschwung nicht plötzlich eingetreten ist. Dieser Erscheinung geht ja auch die allmähliche Steigerung des attischen Importes parallel, die sich in den Vasenfunden offenbart hat.

Das nächste Grab, (23) **„Tomba dei Vasi depinti,“** welches wir hier anschließen müssen, zeigt noch mannigfache Beziehungen zu den beiden vorigen, ist aber doch sicher etwas jünger und gehört einem anderen Maler an. Helbig hat es in den Monumenti publiziert und in den Annali eingehend beschrieben, mit Angabe der Farben, welche seine Tafel, die manches zu wünschen übrig läßt, leider nicht gibt. Einigermaßen entschädigt werden wir dafür durch die Lithographien (**24**), welche nach Zeichnungen von Schulz, sehr sorgfältig gearbeitet, die Umrißzeichnung der Köpfe gut und stilgerecht wiedergeben. Die Beschreibung von Helbig ist ebenfalls eingehend und gut, nur steht er unter dem Einfluß der Theorie, welche alle Grabgemälde mit dem Glauben an ein transzendentes Leben in Beziehung bringt. Das paßt auf dieses Gemälde natürlich ebenso wenig, wie auf alle vorher besprochenen.

Die Grabkammer, deren Anlage sich von der in Corneto gewöhnlichen Form nicht unterscheidet, zeigt wieder einen sehr niedrigen abgeplatteten Giebel, auf der Rückwand die gemalte Balkenstütze und zu jeder Seite derselben je einen Hippokampen und eine Schlange. Die Wandmalerei darunter zeigt wieder eine Familienmahlzeit. Mann und Frau auf der Kline sind diesmal aber vorzüglich gezeichnet; die groben Proportionsfehler des vorigen Malers sind glücklich vermieden, nur im lebhaften Spiel der Hände dieser Figuren hat der Künstler versagt. Die Linke des Mannes, welche die riesige Kylix trägt, ist total verzeichnet, etwas besser ist seine Rechte gezeichnet, mit der er das Kinn der Frau fasst. Ihre Rechte macht eine ablehnende Gebärde. Auch hier ist dem Künstler die richtige Zeichnung nicht

23) **Tomba dei Vasi depinti in Corneto (Tarquinii).** 1867 entdeckt.
Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1870. S. 8—14 (Helbig).
2. Mon. d. Inst. IX. Taf. 13—13c.
3. Dasti, Tombe etr. S. 32 № 15. Aquarell von Schulz im römischen Institut.
4. Martha, Fig. 262, 287.

24) Mon. d. Inst. IX. Taf. 13.a—c.

gelungen. Die Gebärde des Mannes drückt eine Bitte aus, das wissen wir schon aus der Ilias. Die Handbewegung der Frau heisst auch heute noch: „nein". Der Künstler hat hier mit den einfachsten Mitteln zu sprechen verstanden und uns einen typischen Fall aus dem Eheleben geschildert. Einen hübschen Gegensatz dazu gibt er im einigen Geschwisterpaare auf dem Stuhle vor der Kline. Auch in diesen beiden Möbeln können wir den Fortschritt der Mode erkennen. Auf dem vorigen Bilde war die Kline nur durch zwei über einander gelegten Matratzen ersetzt, die auf dem Boden lagen, und die Kinder sassen auf Kissen, oder ganz niedrigen Polstern. Hier haben sowol die Kline wie der Sessel schöne gedrechselte hohe Beine und vor der Kline steht schon der dreibeinige Speisetisch. Die Ente in der Hand des Knaben und der Hund unter der Kline sind auch Züge, welche die Szene als Familienmahl charakterisieren. Der nackte kleine Mundschenk dokumentiert seinen Eifer dadurch, dass er gleich zwei Schöpflöffel und ein Sieb trägt; natürlich war mehr als einer zum Gebrauch nicht nötig, aber der Maler wollte ihn charakterisieren und benutzte dieses sehr primitive Ausdrucksmittel. Dieser Knabe ist aber sehr gut gezeichnet und einfach als Verkleinerung eines erwachsenen Mannes, natürlich nicht als Kind behandelt. Er zeigt noch deutlich die Nachwirkung des plumpen jonischen Stils, den wir aus den früheren Gräbern kennen. An der Wand hängen ein Korb, eine Reihe von Hypothymides und zwei Schellenkränze, wie wir sie auch an den Zweigen auf dem Bilde der ersten Kammer der Tomba della Pesca e della Caccia sahen. An dieses Bild schliesst sich die Malerei der rechten Längswand als Fortsetzung an. Hier werden die einzelnen Figuren wieder durch das uns schon bekannte schön ausgebildete Zweigmotiv sehr wirksam von einander getrennt. In der Ecke, mit welcher die rechte Längswand an die Familienmahlzeit anschliesst, gewahren wir den zierlichen Schenktisch mit zwei Amphoren und einem Krater dazwischen, darunter zwei Trinkschalen. Über dem Tische hängt ein schön drapiertes Handtuch. Darauf folgt ein Mann, der sich einen Schal als Lendenschurz umgebunden hat und eine grosse Trinkschale in der Linken hält, in lebhaftem Tanzschritt. Seine Partnerin ist leider bis auf den Unterkörper zerstört. Sie trägt einen langen durchsichtigen Schleierchiton und einen ebenso umgebundenen Schal, wie der Mann, und Schuhe. Das Pendent zu dieser Gruppe befindet sich auf der gegenüberliegenden Wand. Ein Mädchen im selben Kostüm, wie das flüchtende Mädchen der Tomba delle Leonesse, welches mit Kastagnetten in der Hand tanzt. Ihr Partner ist ebenso gekleidet, wie der vorige. Da dem

Maler gegenüber dem Schenktisch noch Raum blieb, füllte er ihn mit einem Solotänzer. Zu beiden Seiten der Eingangstür befanden sich die Musikanten. Vom Flötenspieler links sind leider nur die Flöten und eine Hand übrig geblieben, von dem Mädchen, das die Leier dazu spielte, auf der rechten Seite von der Tür, ist noch das Gesicht und ein Teil des Körpers erkennbar. Sie trägt einen ganz einfachen langen Chiton und hält die Schildkröte unter dem Arm. Der Tanz, der hier aufgeführt wird, erinnert auffallend an eine Tarantella, und unterscheidet sich sehr wesentlich von dem burlesken Tanz, den wir in den beiden früheren Gräbern kennen lernten. Die Tänzer sind, bis auf den unvermeidlichen Fehler in der Drehung der „linea alba“ und des Halses, meisterhaft gezeichnet. Auch die Gewandfiguren zeigen ein viel besseres Konstruktionsvermögen des Künstlers, als es der Maler der Tomba della Caccia e Pesca besass. Längs den Wänden ziehen sich die aufgehängten Kränze und die Bäumchen um den ganzen Raum herum. Wenn wir nun die Komposition als ein zusammenhängendes Ganzes betrachten, so sehen wir, dass der Maler die Figuren so, wie sie sich auch im Raume des Hauses bei einer ähnlichen Gelegenheit gruppierten, einfach auf die Wand projiciert hat, und so seine Komposition uns einen Situationsplan für ein häusliches Fest hinterlassen hat, wie wir ihn uns nicht klarer wünschen könnten. Im Fond des Raumes steht die Kline mit dem Hausherrn und seiner Gemahlin, davor sitzen die Kinder bescheiden auf einem Stühlchen; in der Ecke steht der Schenktisch um die Tanzenden nicht zu stören, welche den Hauptraum des Gemaches einnehmen; neben der Türe stehen die Musikanten, natürlich hinter den Tänzern. Die Wand mit ihrem Schmucke von Kränzen und Zweigen bildet den Hintergruud von dem sich die Tänzer abheben. Dieses ganze Bild eines fröhlichen häuslichen Festes, denn um ein Fest handelt es sich, das zeigen die kranzförmigen Binden welche alle Personen auf den Köpfen tragen, hat der Maler in seinem Bilde wiedergegeben, ebenso treu, wie der Totengräber den Raum dem Wohnraume des Hauses nachbildete.

Die Lithographien nach den schönen Kohlezeichnungen von Schulz geben uns eine gute Gelegenheit hier einige Bemerkungen über die Malerei und Zeichnung der Etrusker anzufügen. Um ihre Zeichnungen aber richtig zu würdigen, müssen wir uns die Umstände vergegenwärtigen, unter denen die Gemälde gemalt wurden, welche unsere einzige sichere Quelle zur Kenntniss der etruskischen Malerei bilden. Wenn die Grabkammer des Campana-Grabes noch durch den horizontal laufenden Stollen und die Tür einiges natürliche Licht er-

hielt, so war das hei den Gräbern von Corneto nicht mehr der Fall. Sie sind tief in den Boden des Felsens eingesenkt, der offenbar eine geringere Festigkeit hatte, wie der Boden von Chiusi, wo die Gräber der Oberfläche viel näher liegen. Der Maler war hier also bei der Arbeit ganz auf künstliche Beleuchtung angewiesen; diese wird natürlich noch bedeutend unzureichender gewesen sein, wie die Kerzenbeleuchtung, bei der Stackelberg und alle seine Nachfolger die Grabgemälde kopierten und konnte natürlich mit der Acetylenlampe nicht konkurrieren, welche heute zur Besichtigung der Gräber Verwendung findet. — Über den weissen Stuck, der in Corneto als Grund für die Malerei verwendet wurde, haben wir schon gesprochen. In Chiusi wurde auf dem gewachsenen Tuff gemalt. Die ungünstigen Lichtverhältnisse veranlassten die Maler die Konturen aller Gegenstände und Figuren möglichst dick zu zeichnen. Wir sehen daher in einigen Gräbern einen fast fingerdicken schwarzen Konturstrich die Figuren umziehen. Dieser Kontur, der entweder mit Kohle, oder einem weichen Stift, oder Pinsel gezogen zu sein scheint, ist nicht sehr scharf. In der Mitte ist die Farbe am stärksten, und an den Rändern flaut sie ab. Der Kontur ist in möglichst langen Strichen, natürlich aus freier Hand gezeichnet, und lässt sich daher mit einer in Kreide auf eine Schultafel geworfenen Zeichnung vergleichen. Dieser Kontur, der durch wenige Innenlinien ergänzt ist, wird dann mit einer einfachen Lokalfarbe gefüllt, oder die konturfreien Flächen werden einfach in irgend einer Farbe gleichmässig angestrichen. Diese Farbe muss aber sehr dünn gewesen sein, denn sie ist so durchsichtig, dass man den Grund durchsieht. Die Köpfe werden in dieser Periode natürlich noch alle nur im Profil gezeichnet, das Auge wird so behandelt, wie auf den streng rotfigurigen Vasen. Details, namentlich des Kostüms, werden reichlich angegeben, aber sehr flüchtig gezeichnet. Der Oberkörper wird möglichst in seiner breitesten Dimension von vorne gezeichnet, der Unterkörper ins Profil gesetzt; doch kommen in den von uns zuletzt besprochenen Gräbern auch schon Versuche primitiver Verkürzung vor. Der Kontur der Muskeln wird mit dünneren Strichen angegeben, der Hintergrund meist weiss gelassen. Stirnhaare werden leicht angedeutet. Die ganze Zeichnung macht immer den Eindruck grosser Sicherheit und ebenso grosser Schnelligkeit der Arbeit, eine Tatsache, die wir ja auch bei den attischen Vasenmalern bewundern. Die Unterschiede im Können der einzelnen Maler zeigen sich daher auch hier besonders deutlich. Wenn nun aber die Maler bei einer solchen Schnellmalerei schon so gute Leistungen zeigen, wie müssen erst die Arbeiten aus-

gesehen haben, bei welchen sie sich anstrengen mussten, Arbeiten welche auch einem Kritiker zu Gesichte kommen konnten! Dass man den Toten nicht geflissentlich vernachlässigte, ist ja sicher, aber die Lebenden dürften doch noch etwas anspruchsvoller gewesen sein. Wenn wir nun im Grabe so reiche Malereien sehen, liegt da nicht die Vermutung sehr nahe, dass Tempel und Paläste noch viel reicher geschmückt gewesen sein müssen? Ihre grosse Übung und Routine konnten sich die Maler nur an Wänden, erworben haben, wo sie bei voller Tagesbeleuchtung arbeiten konnten, und dass sie ihre Schule an grossen Flächen, natürlich Wänden, durchgemacht haben, zeigt ihre Sicherheit in der Führung langer Umrisslinien. Wir werden daher annehmen müssen, dass ausgemalte Tempel und Häuser die Vorbedingung für eine so entwickelte Grabmalerei gewesen sein müssen. Die Freude an Wandmalereien hat sich ja in Italien bis auf den heutigen Tag durch keine Stilwandlungen ertöten lassen. Und wie die Italiener der Renaissence es liebten ihre Wände mit gemalten Festen zu dekorieren, so werden wir das nach den Grabgemälden auch für die Etrusker postulieren müssen. Der Inhalt der Darstellungen bestätigt dieses vollauf, wie wir eben gesehen haben. Dass aber bei einem Grabgemälde die Tendenz vorlag, die Bilder auch zum Toten in Beziehung zu bringen, werden wir noch sehen. Aber diese Tendenz bricht nur langsam durch, und ist in Etrurien nie zur vollen Herrschaft gelangt.

Die beiden nun folgenden Gräber sind leider bis jetzt nur in ganz jammervollen Zeichnungen publiziert worden. Die schönen Aquarelle von Stackelberg und Kestner, die nach vielen Abenteuern in den Besitz der Strassburger Universität übergegangen sind, harren noch immer einer würdigen Publikation. Die Kopieen des Vatikan, die zwar gross, aber nicht sehr schön sind, und die Kopieen in Kopenhagen, sind nächst den Originalen, welche seit Stackelberg's Zeiten schon sehr viel von ihrer ursprünglichen Frische eingebüsst haben, die einzigen Quellen, auf die ich den Leser verweisen kann. Ich werde daher erst eine genaue Beschreibung der Stackelbergschen und Kestnerschen Zeichnungen geben. Sie sind zwar nur in kleinem Masstabe ausgeführt, und nicht sehr getreu im Stil, aber sie sind immer noch die beste Quelle, und jedenfalls, was den Inhalt der Darstellungen anbetrifft, überaus zuverlässig. Die grossen Pausen im römischen Institut habe ich leider noch nicht benutzen können. Sie sind auf so dünnem und brüchigem Papier gezeichnet, dass erst eine technische Vorarbeit nötig wäre, um sie, ohne sie zu zerstören, benutzbar zu machen.

Die **„Tomba del Barone“ (25)** ist von Thürmer gezeichnet worden. Von ihrem Entdecker Kestner stammen die Aquarelle in Strassburg. Die Grabkammer ist tief unter dem Erdboden in einem Berge angelegt, ebenso wie die vorigen. Eine Treppe führt zur Grabkammer hinab, die, wie die vorige, ebenfalls nur aus einem Raume besteht. Giebel und Wände der Grabkammer sind mit Malereien bedeckt. Der Giebel der Eingangswand zeigt zu beiden Seiten der üblichen Firstbalkenstütze in den Ecken je einen rot gemalten Delphin und von den Ecken zu nach der Mitte gewandt je eine in rot und gelb gemalte Löwin. Der Giebel der Rückwand zeigt zu beiden Seiten der Stütze je einen Hippokampen und zwei Delphine; einen in der Ecke des Giebels, und einen unter dem Schwanze des Hippokampen. Die Delphine sind rot, die Pferdeprotomen weiß und die Fischschwänze der Hippokampen gelb gemalt, mit roten Flossen. Die Stützen bei beiden Giebeln sind rot mit grünem Sockel über der Tür, mit gelben Voluten auf der Rückwand verziert. Unter den Giebeln und über der Tür zieht sich ein mehrfarbiges Band hin. An der Eingangswand sind zu jeder Seite der Tür je zwei Bäumchen gemalt; eine weitere Entwickelungsstufe des Zweigmotives. In der linken Ecke hängt oben noch ein roter Kranz. Die nächste Längswand rechts zeigt wieder zwei Bäumchen zwischen denen je eine gelbe Binde ausgespannt ist. Darauf folgt ein dunkelgraues Pferd mit hellgrauen Hufen, Mähne und Schweif, geführt von einem Manne, der einen stolaförmigen, braunen grüngefütterten Mantel trägt, mit roten Stiefeln. Die rechte Hand streckt er anredend gegen eine vor ihm stehende Frau aus, welche in der üblichen etruskischen Frauentracht, langem grauem Chiton, braunem, grüngefüttertem Mantel und brauner Haube erscheint. In den Ohren trägt sie grosse, runde Ohrringe. Hinter ihr folgt ein Mann von rechts nach links gewendet, mit derselben Gebärde wie der vorige und in demselben Kostüm, nur mit grünen Stiefeln. Er führt ein braunes Roß, mit grünen Hufen, Mähne und Schweif. Darauf folgt eine rote Binde und ein rotes

25) **Tomba dell Barone (ossia del ministro Kestner) in Corneto (Tarquinii).** 1827. entdeckt.

Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1829. S. 109 ff. (Kestner).
2. Canina, Etruria maritima. Taf. 86.
3. Micali, Mon. p. s. a. st. Taf. 67.
4. Museo Gregor. II. Taf. 93. S. 18. (Ausg. A.) I. Taf. 100 (Ausg. B.) (vrgl. Klügmann, Arch. Zeit. 37. S. 34).
5. Dennis-Meissner, I. S. 222 ff.
6. Dasti, Tombe etrusche. S. 36. № 19.

Zeichnungen von Thürmer und Aquarelle von Kestner in Strassburg.

Bäumchen zur Abwechselung, denn alle anderen haben grüne Blätter und rote Stämme. An der Rückwand sehen wir von links nach rechts beginnend: Ein Bäumchen, einen roten Kranz darauf einen Reiter mit kurzem, über die eine Schulter geschlagenem, hellbraunem Mantel mit lila Futter auf dunkelgrauem Roß, nach rechts gewendet. Darauf folgt ein Bäumchen, und ebenfalls nach rechts gewendet, ein alter Mann mit blauem Haare und grauem, blaugefüttertem Mantel. In der Linken hält er eine große Trinkschale, mit der rechten umfaßt er einen blonden Knaben in grauem Mantel, der die Doppelflöte bläst. Der Knabe trägt grüne, der Mann braune Stiefel. Beide schreiten lebhaft nach rechts aus, wo ihnen eine Frau mit begrüßend erhobenen Händen entgegentritt. Zwischen den dreien steht wieder ein schlankes Bäumchen. Die Frau trägt das übliche Gewand. Zum Unterschiede von der ersten hat sie einen roten lilagefütterten Mantel. Darauf folgt wieder ein Bäumchen. Daneben hängt ein roter Kranz. Darauf folgt nach links gewendet wieder ein Reiter in grauem, weissgefüttertem Mantel auf braunem Ross, wie der vorige; eine Peitsche oder Geißel in der Rechten haltend. Darauf beschließt wieder ein Bäumchen die Szene. Die nächste Längswand zeigt wieder ein Bäumchen, darauf eine an der Wand hängende gelbe Tänie, darauf ein graues Roß mit blauen Hufen, grauem Schweif und gelber Mähne, das von einem Jüngling im roten, blaugefütterten Mantel geführt wird. Der Jüngling erhebt begrüssend die Linke, an der eine rote Tänie hängt, gegen einen ihm entgegen schreitenden Jüngling, welcher ihm mit derselben Gebärde antwortet, und ebenfalls eine rote Binde am Arme trägt. Dieser trägt einen braunen Mantel mit blauem Futter und führt hinter sich, wie der vorige, ein braunes Roß mit gelben Hufen und Mähne und grauem Schweif. Der erste Jüngling trägt wie der zweite grüne Stiefel; beide haben graues, d. h. blondes Haar. Darauf hängt an der Wand wieder eine rote Tänie und darauf folgen nochmals zwei Bäumchen. Wir sehen die Wände sind hier wieder als Pendents behandelt und ganz symmetrisch dekoriert. Der Alte, der mit seinem Flötenspieler von einer Kneiperei zurückkehrt und freudig von seiner Frau begrüßt wird, ist auch ein Bild aus dem Festleben, das uns die Seitenwände ebenfalls nur im Auszuge schildern. Hier sehen wir die Wettrenner sich vor dem Wettkampf feierlich begrüßen. Daß der Aufzug und die Begrüßung auch im römischen Zirkus noch eine große Rolle spielte ist bekannt, und diese Sitte wird auch aus Etrurien stammen, wie alle römischen Spiele überhaupt. Die Malweise dieser Bilder hat, wie wir sahen, immer noch einige Erinnerungen an das alte Feldersystem

festgehalten, besonders an den Tieren, die sich in zwei Teile zerlegen ließen, wie z. B. die Hippokampen. Für die Art, wie allem Naturalismus entgegen, den wir schon in der Tomba della Pesca e Caccia und der Tomba delle Leonesse fanden, die Farben nur verwandt werden um gegeneinander verschiedene Teile der Figuren kontrastieren zu lassen, ist dieses Grab eines der anschaulichsten Beispiele. Dem Stil nach steht es dem vorigen noch ganz nahe.

Hier wollen wir noch ein Gemälde der **„Tomba del Vecchio“** (26) anreihen, das Helbig ebenfalls nach einem Aquarell von Schulz publiziert hat. In den Annali gibt er eine genaue Beschreibung mit Angabe der Farben. Von der ganzen Malerei hat sich nur die Rückwand der Kammer erhalten, die wie alle übrigen cornetaner Gräber, die wir besprachen, angelegt ist. Helbig hat alle wesentlichen Züge richtig dargestellt, nur daß er den braven Ehemann für einen „Roué“ erklärt, dürfte übermäßiges Vorurteil sein. Wir sehen hier wieder ein Ehepaar auf der prächtig geschmückten Kline, die mit einer an beiden Enden lang herab hängenden Decke und schwellendem Polster geschmückt ist. Vor der Kline steht der Speisetisch, darunter zwei Perlhühner. An der Wand hängen Kränze. Ein ziemlich ausgewachsener nackter Mundschenk steht am Fußende der Kline. Leider ist er sehr zerstört. Der Mann ist sehr gut als Greis charakterisiert; er trägt ein langes, weißes Hemd, die kahle Stirn umkränzt ein Kranz, seine Linke hält eine große Trinkschale, die Rechte erhebt er, wie um seine schöne junge Frau, die vor ihm auf dem Bauche liegt, zu tätscheln. Diese hält ihm mit einer sehr zierlichen Handbewegung die Hypothymis unter die Nase, während sie mit der anderen Hand die schon schwankende Trinkschale stützt. Die Frau trägt einen gemusterten Chiton, einen Mantel und eine schöne Haube, mit zwei Kränze darauf. Sie ist ebenso ungewandt gezeichnet, wie die erste Ehefrau, die wir kennen lernten.

Den Giebel füllen an jeder Seite der Stütze je eine Gruppe eines Löwen, der einen Damhirsch zerreißt. Diese Gruppen zeigen sehr deutlich ihre Provenienz aus dem Osten, und sind sehr schlecht gezeichnet, aber gut komponiert. Die Löwen, welche der Maler offenbar nie gesehen, erinnern an Dachshunde. Die linke Längswand, von der in Kopenhagen eine Kopie existiert, zeigt das Fragment einer

26) **Tomba del Vecchio in Corneto (Tarquinii).** 1867 entdeckt.
Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1870. S. 14—16 u. 72, 73 (Helbig).
2 Mon. d. Inst. IX. Taf. 14.
3. Dasti, Tombe etrusche. S. 33. № 16.
Zeichnung von Schulz im römischen Institut.

Kline, darunter Hühner und Hähne, die rechte Längswand zeigt das Fragment einer Kline, auf der eine Frau zu liegen scheint. Ihr Kopf ist leider zerstört. Am Fußende der Kline nahen sich ein Mädchen und ein Jüngling (ebenfalls ohne Kopf) mit erhobenen Händen. Die Decke zeigt eine rote Firstbalkenbahn mit kleinen Kreisen und Schachbrettmuster an den Dachschrägen. Auch von diesen Teilen sind in Kopenhagen Kopien. Seht gut sind die Perlhühner gezeichnet. Trotzdem dürfte dieses Grab aber nicht älter sein, als die vorher besprochenen, nur war der Maler kein bedeutender Künstler.

Das Grab, welches wir nun anschliessen, ist leider niemals in guten und zuverlässigen Abbildungen publiziert worden. Einigermaßen gut ist die Kopie, die von diesem Grabe im Museo Gregoriano aufgestellt ist. Es ist die **„Grotta del morto“ (27).** Das Grab besteht wieder nur aus einer Kammer und unterscheidet sich von dem vorigen in der Anlage nicht. Die Malereien sind schon zur Zeit der Auffindung des Grabes sehr beschädigt gewesen. Auf der Tafel der Monumenti sind die Beschädigungen angedeutet. Die Tafel des Museo Gregoriano ist eine Rekonstruktion, die aber im wesentlichen richtig ist. Die Wände sind ähnlich wie in der Tomba del Barone nur mit wenigen Figuren bemalt. Die Rückwand zeigt im Giebel zu beiden Seiten der Stütze je einen Löwen und vor ihm einen Vogel. Löwe und Vogel sind wieder nach dem Zonenschema gezeichnet. Darunter folgt ein breites Farbenband, das die ganze Kammer umzieht und an dem wieder eine Reihe von Kränzen aufgehängt sind. Das darunter befindliche Bild der Rückwand zeigt von links nach rechts erst wieder einen Zweig, dann einen tanzenden nackten Jüngling mit einem Kranze im Haar, der die Doppelflöte bläst, darauf einen großen Krater, an dessen schönen Volutenhenkeln je ein Kranz hängt, und darauf einen tanzenden nackten Mann in entgegengesetzter Richtung, der in der Rechten eine leere Trinkschale hält und am linken Arme einen Kranz trägt. Auch er hat einen Kranz im Haar. Ein zweiter Zweig schließt das Bild ab. Die

27) **Grotta del Morto in Corneto (Tarquinii).** 1832 entdeckt.
Literatur: 1. Bull. d. Inst. 1832. S. 213. № 12.
2. Ann. d Inst. 1834. S. 181 (Orioli).
3. Mon. d. Inst. II. Taf. 2.
4. Campanari, Pitture delle Grotte etr. Rom. 1832. S. 18.
5. Museo Greg. Vatikan. 1842. II. Taf. 91 (A) I. Taf. 99 (Ausg. B).
6. Dennis-Meissner, I. S. 200 ff.
7. Dasti, Tombe etrusche. S. 20. № 10.
8. Martha, Fig. 285.

rechte Längswand zeigt von rechts nach links: einen nackten tanzenden Mann, der einen Kranz am linken Arm trägt und sich mit der Rechten einen zweiten aufs Haupt setzt. Vor ihm steht ein Jüngling nur mit einem Mantel bekleidet, der sich mit der Linken gegen die Stirn schlägt und mit der Rechten sich auf die Füße eines vor ihm auf einer Kline liegenden toten Mannes stützt; dabei beugt er sich über den Toten. Dieser liegt auf der mit schwellendem Polster und von beiden Enden lang herabhängender Decke bedeckten Kline, mit hohen gedrechselten Beinen. Der Tote ist in ein Gewand gekleidet, das den ganzen Körper bedeckt und das Haupt mit einer Kapuze umschließt, die Füße aber frei läßt. Vor der Kline steht auf einer niedrigen Bank eine Frau mit langen aufgelösten Haaren, in langem weissen Chiton, kurzem Mantel und Stiefeln. Sie beugt sich ebenfalls über den Toten und faßt mit der Linken den Rand der Kapuze, mit der Rechten den Kragen des Mantels, als ob sie dem Toten das Gesicht frei machen wollte, um ihn anzuschauen. Darauf folgt wieder ein Zweig und dahinter in umgekehrter Richtung ein Jüngling im Mantel, der die Rechte gegen die Stirn erhebt und mit der Linken den Überschlag seines Mantels trägt. Wir haben hier also das Motiv der Prothesis, das uns auf den Chiusiner Reliefs so häufig begegnen wird, mit drei klagenden Personen. Vor dem Gesichte der Frau steht eine Inschrift „*θαναρσιπα*“; über dem Kopfe des zweiten Jünglings steht: „*ἐνελ, θαναρσελ*“. Das erstere wird wol ein Name sein; die zweite Inschrift sieht nicht so aus, wie schon Orioli **(28)** behauptet hat. Doch ist es möglich, daß dort die erste Hälfte der Inschrift fehlt. Die Personen der Prothesisgruppe nehmen aber in keiner Weise Notiz von dem nackten Tänzer neben ihnen, und so bleibt daher die Frage offen, ob er wirklich zur Prothesisgruppe in irgend einer Beziehung steht, oder nur einer Ungewandtheit des Malers seine Gegenwart bei der Totenklage verdankt. Die gegenüberliegende Längswand zeigt wieder einen Zweig, darauf einen nackten tanzenden Mann nach links springend mit erhobenen Armen, in der Rechten einen Kranz haltend, mit einem zweiten im Haare. Er wendet sich nach seinem Spießgesellen um, der hinter einem mit Kränzen behängten Bäumchen ihm im Tanzschritt folgt, indem er aus einer großen Trinkschale einen kräftigen Schluck tut. Auch er trägt wieder einen Kranz am Arm. Der Tanz ist wieder genau derselbe fröhliche Cancan, den wir in der Tomba della Pesca e della Caecia und Tomba delle Leonesse

28) Ann. d. Inst. 1834. S. 183. Fabretti 2333 a; 2333 b.

fanden. Der Künstler hat hier also nebeneinander zwei sehr heterogene Szenen aus dem Leben geschildert, Szenen aus einem Symposion und eine Prothesis. Dem Stile nach gehört dieses Grab durchaus zu den vorigen. In Komposition und Zeichnung zählt es nicht zu den besten. Ein zweites Grab, das ebenfalls die Darstellung einer Prothesis enthält, und nach der Beschreibung von Brizio **(29)** auch in dieselbe Zeit gehört, wie die Tomba del morto, ist leider noch nicht publiziert worden. Es ist die **„Tomba del Morente“ (30).** Sie ist aber noch zugänglich und von Moscioni im Auftrage des archäologischen Instituts in Rom photographiert worden. Auch hier scheint der Maler verschiedene Szenen vereinigt zu haben, die eigentlich nicht zusammen gehören. Brizio lobt die vortreffliche Ausführung der Malereien. Von diesem Grabe sind in Kopenhagen Kopien vorhanden. Die giebelförmige Rückseite zeigt zu jeder Seite der rotgemalten Mittelstütze je einen blaugemalten Leoparden. Im Bildfelde darunter sind noch erkennbar von links beginnend: ein rotes nach rechts stehendes Pferd, darauf ein nach links lebhaft ausschreitender nackter Jüngling, mit Pedum und Leine in der Linken und darauf nach rechts gewendet eine Figur in einen langen schwarzen Mantel gehüllt, wie es scheint ein Sklavenknabe. Die Figuren werden durch Bäumchen von einander getrennt, an der Wand hängen Kränze. Die rechte Längswand zeigt das Fragment einer Prothesisgruppe. Auf der Kline liegt von links nach rechts der Leichnam einer Frau, davor steht ein Mädchen. Auf der linken Seitenwand sind noch zwei Tänzer in stolaförmigen Mänteln in wilder Tanzbewegung zu erkennen. Dazwischen wieder Bäumchen. Die Malereien sind sehr zerstört und zeigen schon einen recht freien Stil.

Unter den Handzeichnungen des Kunstarchäologischen Instituts in Strassburg befinden sich Aquarelle zu einem noch unpublizierten Grabe, das 1827 von Stackelberg und Kestner entdeckt wurde, der **„Grotta del Mare“ (31)**. Das Grab ist noch zugänglich, soll aber schon sehr zerstört sein. Dennis und Dasti geben kurze Beschreibun-

29) Ann. d. Inst. 1873. S. 191 ff.

30) **Tomba del Morente in Corneto (Tarquinii).** 1873 entdeckt.
Literatur: 1. Bull. d. Inst. 1873. S. 196 ff. (Brizio).
2. Dasti, Tombe etrusche. S. 34. № 17.
3. Phot. Moscioni, 8616.

31) **Grotta del Mare in Corneto (Tarquinii).** 1827 entdeckt.
Literatur: 1. Dennis-Meissner I. S. 221.
2. Dasti, Tombe etrusche. S. 38. № 21.
Zeichnung (Grundriss und Aufriss) von Thürmer und Aquarell von Kestner in Strassburg.

gen. Während meines Besuches in Corneto war leider der Schlüssel verlegt. Ich gebe daher eine Beschreibung der Malereien und Grabanlagen nach den Zeichnungen von Kestner. Von diesem Grabe ist auch noch der Türstein von Thürmer gezeichnet worden. Das Grab ist außen ein runder Tumulus. Über einem schön profilierten runden Sockel erhebt sich eine Erdaufschüttung. Zwei Grabkammern, die hinter einander angelegt sind, liegen unter dem Niveau des Sockels. Eine Treppe führt zur Tür des Grabes hinab. Vom Steine, der die Tür verschloß, wurde ungefähr die Hälfte gefunden, die sich jetzt im Museum der Stadt befindet. Dieser Türstein ahmt eine mit Bronzereliefs oder Schnitzereien dekorierte Holztür nach. Der Block zeigt sechs Bildfelder, je zwei über einander, die von den nächsten zwei durch einen Streifen, der eine Holzkonstruktion nachahmt, getrennt werden. Die einzelnen Bildfelder sind durch Leisten von einander getrennt. Die untersten Leisten zeigen ein schönes Flechtband-Ornament, das dem der von uns oben besprochenen Goldsachen gleicht. Die Felder zeigen folgende Darstellungen: Links oben einen sitzenden Löwen, nach rechts gewendet, darunter ein Oberteil eines Mannes mit erhobener Hand nach links gewendet vor einem zickzackförmigen undefinierbaren Gegenstande. In der zweiten Reihe oben eine obscöne Gruppe von Sphinx und Mann. Darunter ein fliegender Vogel nach orientalisch-kleinasiatischem Typus. In der dritten Reihe folgt wieder ein sitzender Löwe nach rechts gewendet, darunter, auf den Händen stehend, der Oberkörper eines Menschen, der von der Taille ab in einen Phallos ausgeht, welcher nach rechts umgebogen herabhängt. Ein ähnliches Schildzeichen findet sich auf einer Berliner Vase (№ 1147). Von den Malereien hat Kestner nur die vier Giebelfelder gezeichnet, mit dem darunter befindlichen bunten Farbenbandfries. Die Wände der Kammer waren unbemalt. Die Bilder der Giebel sind nur in ganz kleinen Zeichnungen vorhanden. Jeder Giebel wird, wie gewöhnlich, durch die Stütze in zwei Teile geteilt. Auf zwei Giebeln sind zu den Seiten der Stützen Löwinnen gemalt. Von einer dieser Löwinnen gibt es eine große Aquarellzeichnung. Die Ecke dieses Giebels füllt ein Zweiblatt. Ein dritter Giebel zeigt zwei laufende Löwen, vor jedem eine auffliegende Ente. Auch von diesem zeigt ein Aquarell die eine Hälfte. Die Giebeldecke und den Raum unter den Beinen des Löwen füllt ein lanzettförmiges Blatt. Die Löwen sind gelb auf gelbem Grunde mit grüner Mähne und in Umrißlinien gemalt. Die Blätter sind grün. Die Stütze und die Enten sind rot. Der vierte Giebel zeigt zwei fischschwänzige Seegreise, die begrüßend die Rechte gegen einander erheben. Die

Giebelecken füllen Hippokampen. Von dieser Gruppe ist in Aquarell der Kopf des linken Seegreises und die ganze rechte Hälfte des Giebels vorhanden. Die ganze Malerei gehört zu der von uns besprochenen Gruppe. Hier sind wir aber wieder einmal in der glücklichen Lage einen Typus vergleichen zu können, den die Etrusker sicher nicht selbst erfunden haben. Der Seegreis findet sich auch auf dem Perusiner Bronzewagen und auf einem der Elfenbeinreliefs, die Pollak publiziert hat (**32**). Pollak gibt hier eine vortreffliche Übersicht über eine ganze Reihe von Elfenbeinreliefs verschiedener Provenienz; ein großer Teil dieser Reliefs stammt aus Etrurien. Pollak hat Cypern als die Heimat dieser Schnitzereien bezeichnet. Auf diesen Elfenbeinreliefs nun finden wir die Vorlagen für unsere etruskischen Maler und Bilderhauer. Auf Tafel XVI. 4 finden wir den Seegreis, auf derselben Tafel XVI. 6 zwei Löwen, welche eine Hirschkuh zerreißen. Ein Vergleich dieser Reliefs mit den Malereien lehrt aber, wie verschieden die etruskischen Maler und die Elfenbeinschnitzer ihr Thema behandeln. Dem Bestreben nach strenger Stilisierung auf den Elfenbeinreliefs stellen die Malereien der Etrusker den Versuch einer möglichst naturalistischen Wiedergabe des Themas gegenüber. In der Reliefkunst freilich bleiben sie viel länger abhängig vom Schematismus ihrer Vorbilder, und noch die Chiusiner-Reliefs des V. Jahrhunderts zeigen eine größere Verwandtschaft mit den Elfenbeinreliefs, als die Malereien vom Ende des VI. Jahrhunderts.

Das nächste Grab, mit dem wir die Betrachtung der cornetaner Gräber des VI. Jahrhunderts abschließen, ist wieder nur ganz ungenügend publiziert nach Kopien im Vatikan. Ich lasse daher eine Beschreibung nach dem Aquarell von Thürmer in Strassburg folgen.

Dieses Grab unter dem Namen **„Grotta degli Inscrizioni“** (**33**)

32) Glyptothek Nr. 67. Röm. Mitt. 1906. S. 314 ff.

33) **Tomba degli Inscrizzioni in Corneto (Tarquinii).** 1827 entdeckt. Das Grab wird auch „delle camere finte“, oder „porte finte“, oder „quatro porte“ genannt. Die Inschriften des Grabes, welche zum Teil Namen zu sein scheinen, ergeben leider nichts.

Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1829. S. 106 ff. (Kestner) u. 1831. S. 319 (Gerhard).
2. Campanari, Pitt. d. Grott. etr. S. 19.
3. Canina, Etruria maritima. Taf. 87.
4. Micali, Mon. p. s. a. st. Taf. 67 I. Text III. S. 105.
5. Museo Greg: II. Taf. 92. S. 18 (A) I. I. Taf. 103 (Ausg. B).
6. Dennis-Meissner I. S. 227.
7. Dasti, Tombe etrusche. S. 35. № 18. Vergl. Fabretti 2301 f. Vergl. Stieda, Infibulation, in den Anatomischen Heften, herausg. von Merkel u. Bonnet 19 Band. H. 2. 1902. S. 36.

Zeichnung von Thürmer in Strassburg.

bekannt, ist 1827 entdeckt und von Thürmer gezeichnet worden. Das Grab ist in den Hügel hineingebaut, und besteht nur aus einer Kammer mit schöner gemalter Giebeldecke, welche mit Sternen und Quadraten geschmückt ist. Alle vier Wände waren bemalt und zur Zeit der Öffnung des Grabes gut erhalten. Auch der Türstein wurde in drei Stücke zerbrochen vorgefunden und ist von Thürmer gezeichnet worden. Er ist dem der Grotta del Mare sehr ähnlich und ebenfalls in Bildfelder und Rahmenleisten eingeteilt. Oben bildet ein durchlaufender Fries den Abschluß. Die Reliefs darauf sind zum Teil, besonders rechts, sehr zerstört, aber noch kenntlich. In jeder Ecke ein nach der Mitte laufender Mann, darauf zwei einander zugewandte Hippokampen, zwischen denen sich eine große ornamentale Blume befindet. Die übrigen Felder sind wieder durch Leisten von einander getrennt, welche mit Flechtband-Ornament verziert sind (die vertikalen unter den Bildern). Auf dem oberen Bruchstücke von links beginnend sehen wir: einen geflügelten Löwen nach rechts gewendet sitzen, darunter eine stehende Löwin nach rechts gewandt. Darunter wieder auf dem nächsten Bruchstück eine beflügelte menschliche Gestalt im Knielaufschema; darunter wieder einen laufenden Steinbock und wieder eine stehende Löwin, beide nach rechts gewendet. Die nächste Reihe ist nur auf dem oberen Blocke erhalten. Darauf ist eine geflügelte Sphinx nach links (sitzend); darunter ein zusammenbrechender Steinbock nach links gewendet. Die letzte Reihe zeigt oben als Pendant zum geflügelten Löwen eine geflügelte Löwin nach links gewendet, darunter ein Rind wieder nach links, darunter wieder, als Pendant zum vorigen Bild, eine geflügelte weibliche Gestalt. Auf dem unteren Blocke befindet sich ein Steinbock nach links gewendet, darunter ein äsender Hirsch, ebenfalls nach links gewendet. Alle diese Tiere gehören den kleinasiatisch-orientalischen Tier- und Fabelwesen an ebenso wie die Tiere der Grabgemälde. Diese Türreliefs sind natürlich in noch viel stärkerem Maße von orientalischer Reliefkunst abhängig als die Gemälde. Die fünf Blätter von Thürmer in Strassburg, welche das Datum 1827 tragen, enthalten acht Zeichnungen und das kolorierte Muster der Decke. Die Wanddekorationen des Grabes sind auf zehn Blättern gezeichnet. Auf vier Blättern ist die ganze Anlage der Wände dargestellt, und auf sechs Blättern in größerem Maßstabe die Details. Den Giebel der Eingangswand schmücken zwei liegende ithyphallische Satyrn. In den Ecken der Giebel befinden sich rot gemalte Vögel, Tauben oder Enten. Zwischen den Satyrn, die einander den Rücken zuwenden, sitzen zwei mit den Hinterteilen gegen einander gekehrte Panther. Vor jedem derselben sitzt noch

eine Eule. Die Satyrn haben blaues Haar und spitze rote Ohren, dazu einen blauen Pferdeschweif und rote Spitzbärte; über die Brust läuft ihnen ein weißes Band. Jeder hält eine große Trinkschale in der Hand. Die Haare stehen ihnen in zwei langen blauen Zöpfen nach hinten ab. In dem Giebel der Rückwand befinden sich wiederum Tiere. In der Mitte sitzen zwei mit dem Rücken gegen einander gekehrte Löwen; jeder von ihnen erhebt eine Pfote, vor jedem steht ein Hirsch, der seinen Kopf unter die erhobene Pfote des Löwen beugt. In jeder Ecke dieses Giebels befindet sich ein gegen die Mitte hin laufender Löwe. Die Löwen in der Mitte des Giebels sind rot mit gelber, die in den Ecken mit blauer Mähne gemalt. Die Farbe dient eben, wie bei den vorher besprochenen Malereien dieser Art, nur zur Verstärkung der Kontraste. Über den Wandgemälden und unter den Giebeln läuft ein bunter Farbenstreifen rings um den ganzen Raum. Unter den Bildern zieht sich ein blaues Paneel hin. Jede Wand wird durch eine gemalte Scheintür in zwei Hälften geteilt. Sie werden durch drei kreuzweise verbundene Leisten gebildet, welche mit Nägeln beschlagen sind. Wir beginnen nun die Betrachtung der Gemälde links von der Eingangstür, und gehen dann von Tür zu Tür weiter, da die Ecken in diesem Grabe die fortlaufenden Szenen von Tür zu Tür nicht unterbrechen. Wir sehen hier einen nackten Mann, mit einer roten Schnur um den Leib (vgl. dazu Stieda S. 37), die zur Infibulation dient, der beide Hände auf einen Tisch legt; wohl um sie mit dem darauf ausgestreuten Sande rauh zu machen. Solche Tische begegnen uns häufig auf Darstellungen aus der Palästra. Ihm gegenüber steht ein nackter Jüngling, mit lebhaft vor und rückwärts bewegten Armen auf den vorigen zuschreitend. In der Linken hält er einen rotgemalten unbestimmbaren Gegenstand. Vor ihm hängen an der Wand runde rote Scheiben, wohl Disken. Weiter um die Ecke auf der linken Längswand sehen wir zwei Faustkämpfer, die auf einander losgehen; zwischen ihnen steht ein ähnlicher runder Tisch, aber mit viel kleinerer Platte. Der eine der Faustkämpfer (der linke) trägt ein rotes Tuch als Schurz. Der andere, rechts, ist fast ganz zerstört. Beide haben mit Riemen umwickelte Fäuste. Bei dem ersten sind auch Blutspuren auf der Brust angedeutet. Ein Flötenspieler in roten Stiefeln und kurzem blauem rotgefüttertem Chiton macht auf der Doppelflöte die Musik dazu. Darauf folgen zwei Ringkämpfer in voller Aktion, beide in blauen Badehosen; der eine mit zwei blauen Schnüren, der andere mit einem weißen Gürtel um den Leib; dieser hat seinen Gegner hoch gehoben und wirft ihn über die Schulter. Oben über der letzen Gruppe hängen zwei rote Kränze. Es

folgen nun jenseits der Scheintür vier nackte Reiter mit kurzen Stäben in den Händen; offenbar sind es Wettrenner vor dem Wettkampf. Über ihnen hängen wieder Kränze und der vorderste der Reiter streckt seine Linke aus, um sie, wie es scheint, durch den Kranz zu stecken, während er in der Rechten einen halbrunden Gegenstand hoch hält, wie um ihn durch einen der Kränze durchzuwerfen. Vor dem Reiter steht ein nackter Jüngling, der einen Zweig hält. Von den Pferden sind das erste und dritte schwarz, das zweite und vierte rot gemalt. Die Pferde gehen Schritt, oder Setzen zum Trab an. Offenbar handelt es sich um Vorbereitung zu einem Reiterspiel, das mit den Rennen in Verbindung stand. Eine zweite Darstellung beginnt rechts von der Eingangstür.

Ein nackter infibulierter Mann hält einen langen, oben gegabelten Stab, wie er sich auch bei den Aufsehern der griechischen Palästra findet. Auf ihn zu schreitet ein ebenfalls nackter Mann, der einen Fisch und einen kurzen Stab hält. Um den Kopf trägt er eine lange rote Binde; offenbar ist er Sieger und der Fisch der Preis, den er davongetragen. Zwischen beiden befindet sich ein nur im Umriß gezeichneter Schemel oder Korb. An der Wand hängen wieder Kränze, die sich auf der nächsten Wand fortsetzen. Auf der rechten Längswand folgt nun jenseits der Ecke ein nackter, nur mit einem roten Schurz bekleideter Mann, der in jeder Hand einen Zweig hält; dabei erhebt er die Rechte gegen einen sich zu ihm umwendenden Mann im roten Mantel, der das eine Bein auf ein Lager mit zwei Kissen setzt, und mit der ausgestreckten Rechten nach der nächsten Tür deutet, von der er durch ein Bäumchen getrennt ist. Jenseits der Tür sehen wir, was die Aufmerksamkeit des Mannes in Anspruch nimmt. Dort folgt ein Zug schwärmender Komasten, der sich in tollen Sprüngen von rechts nach links bewegt. Der erste der Komasten trägt einen blauen kurzen Chiton, in der Linken hält er einen Kantharos, in der Rechten eine Kanne. Der zweite in rotem Leibrock trägt auf der Schulter einen großen Krater, in der Hand hält er eine Kanne. Der dritte mit einem roten Tuch als Lendenschurz und blauen Schuhen an den Füßen, trägt auf dem Nacken wieder einen großen Krater. Der vierte, in vollem Lauf, trägt eine große Trinkschale in der Linken. An den Füßen trägt er rote Stiefel, um den Kopf hat er nach Art der Weiber ein haubenartiges Tuch gebunden mit einer roten Binde darum; um den Leib trägt er einen blauen Lendenschurz. Der fünfte ist ganz nackt, nur mit ebensolchen Stiefeln und derselben Kopfbedeckung bekleidet wie der vorige, und mit einem roten Halsband geschmückt; am rechten Arm trägt er eine, am linken Arm zwei rote

Kränze. Er wendet sich zum vorigen, der ebenfalls bärtig und als alter Mann charakterisiert ist, um, und scheint mit ihm zu reden. Der sechste ist ein nackter Jüngling, der nur mit Stiefeln, einer Halskette und einem Kranz auf dem Kopfe geschmückt ist, und in wildem Tanze mit erhobenen Armen davonstürmt. Der siebente trägt rote Stiefel, einen blauen Lendenschurz, einen roten Kranz um den Kopf und spielt die Doppelflöte. Der achte tanzt mit hocherhobenen Armen und Beinen vor ihm her. Er trägt einen roten Schurz, rote Stiefel und eine blaue Halskette, dazu einen Kranz wie die vorigen im Haare. In der erhobenen Rechten hält er eine Trinkschale; vor ihm läuft ein Hund. Wir sehen hier eine sehr fröhliche Gesellschaft, offenbar beim Umzug aus einem Lokal ins andere, dargestellt. Es ist dieses wohl das schönste und lebhafteste Bild, das wir von einem Komos antiker Zecher besitzen. In diesem Gemälde führt uns ein Künstler mit derbem Humor die Szenen aus dem Leben seines Volkes vor. Die Gemälde dieses Grabes gehören zum Besten, was wir an etruskischer Malerei besitzen; sowohl als Komposition wie in der Ausführung sind sie vorzüglich. Die Zeichnung der Figuren und ihre Proportionen sind vortrefflich, und verraten bereits den völligen Sieg der attischen Proportionen über die alte jonische Weise. Die Tiere der Giebel verraten in ihrer Malweise noch die Art des VI. Jahrhunderts; sie sind sehr schematisch und streng stilisiert, um so stärker äußert sich aber der Naturalismus des Künstlers in den Szenen aus der Palästra und dem fröhlichen Komos. Die Sitte, bei einem Symposion, von dem die Frau ausgeschlossen war, sich möglichst vollständig aller unnützen Kleidungsstücke zu entledigen, scheint nach den Gemälden, die wir nun kennen gelernt haben, allgemein gewesen zu sein, was uns ja auch die attischen Vasen lehren. Ferner zeigen uns diese Bilder deutlich, wie vollständig griechische Sitten damals in Tarquinii herrschten.

Mit diesem Grabe beschließen wir die Reihe der Gräber vom Ende des VI. und Anfang des V. Jahrhunderts aus Corneto und wenden uns nun der Betrachtung der Chiusiner Gräber zu, bevor wir zu den Gräbern des fünften Jahrhunderts nach Corneto zurückkehren. Die Anlage und Dekoration der Gräber in Chiusi ist in denen von Corneto recht verschieden, auch die Darstellungen sind meist Szenen aus Palästra und Stadion, die in Corneto nicht überwiegen.

Die Gräber von Chiusi (Clusium).

Die wenigen bis jetzt in Chiusi aufgedeckten ausgemalten Kammergräber haben alle eine große Ähnlichkeit unter einander, sowohl in der Anlage als im Stil und in den Themen der Malereien; sie gehören alle in den Anfang des V. Jahrhunderts. Diese Gräber bestehen meist aus mehreren zusammenhängenden Kammern, die besonders deutlich den Typus des Chiusiner Wohnhauses nachbilden. Hier seien einige allgemeine Bemerkungen vorhergeschickt und dann die Malereien behandelt.

Die Gräber liegen der Stadt Chiusi gegenüber in einem stark hügeligen Gelände. Sie sind alle mit horizontalen Stollen oder Gängen in den Hügel eingeschnitten, ebenso wie das Campana-Grab in Veii, und mit steinernen Doppeltüren verschlossen. Eine dieser Flügeltüren dreht sich noch jetzt so gut in ihren antiken Zapfen, als wäre sie erst vor kurzem angelegt. Die Gräber sind in den lebenden Fels, einen Kalktuff, hineingeschnitten, der so weich ist, daß man ihn mit dem Messer schneiden kann und der doch eine plastische Behandlung gestattet, ohne abzubröckeln; daher sind allerlei plastische Details des Holzdaches z. B. in Stein genau wiedergegeben. Außerdem läßt sich dieser Stein ohne vorhergehende Präparation bemalen und konserviert die Farbe ausgezeichnet. Leider fangen aber jetzt die Wände der Gräber stark an abzubröckeln. Was in Corneto die Feuchtigkeit tut, besorgt hier die Trockenheit der Gräber. Außerdem ist den Malereien die Methode des Ableuchtens mit Stearinkerzen, welche die Malereien schwärzen, sehr unzuträglich. Leider sind die Chiusiner Malereien niemals auch nur annähernd zuverlässig publiziert worden. Alle nach ihnen publizierten Zeichnungen wirken wie Karrikaturen oder Verschönerungen der Originale, dies tun besonders die Zeichnungen Inghirami's. Die Malereien füllen hier nicht, wie in Corneto, die ganze Wand aus, sondern ziehen sich nur in einem schmalen Streifen unter der Decke hin, während die untere Hälfte der Wände ihre natürliche Farbe behalten hat. Auch den Grund der Malereien bildet hier der Stein. Die Farbe der Malereien ist sehr dünn und

durchsichtig, so daß man auf Wasserfarben schliessen möchte. Die Umrißzeichnung ist nicht so kräftig, wie die in Corneto. Die Malereien sind auch künstlerisch unbedeutender, zeigen aber einen sehr frischen Naturalismus. Eine Vorstufe dieser Dekorationsart mögen die Terrakottareliefs aus Velletri bilden, welche wohl auch einmal den Friesschmuck einer Grabkammer gebildet haben. (1.) Auch die Gegenstände, die hier behandelt werden sind dieselben, welche in Chiusi beliebt sind. Szenen aus Kampfspielen und vom Symposion. Der Tracht und dem Stil nach zu urteilen gehören die Platten dem Anfang des V. Jahrhunderts an.

Das älteste dieser Gräber ist die **„Tomba della scimia"** (2), welche 1846 von François entdeckt wurde. Braun hat sie publiziert und genau beschrieben. (2.) Das Grab ist noch recht gut erhalten und zugänglich. Der Hauptraum zeigt einen Fries von Szenen aus der Palästra und Kampfspiele. Dieser Raum hat vier Türen. Wir beginnen links an der Ecke neben dem Eingange. Hier laufen die Gemälde ebenso von Tür zu Tür über die Ecken hinweg wie in der Tomba delle Inscrizioni. Wir sehen hier zunächst vier Männer, drei in Mänteln vor einem Sessel, auf dem ein Mantel liegt; die beiden ersten halten Zweige in den Händen. Der dritte hält eine große Trompete in der Hand. Der vierte trägt einen Chiton und hat sich den Mantel um Schulter und Hüften gebunden und hält einen Zweig in der Hand. Alle wenden sich nach links um, und scheinen eifrig mit einander zu reden. Von der rechten Seite dieses Bildes stürmen drei Zweigespanne mit Rennwagen heran, vor den Füssen des ersten Gespannes spielen zwei Knaben mit einem Hunde. Es ist hier die Ankunft der Wagenrenner geschildert. In der nächsten Ecke setzt eine ganz neue Darstellung ein. Wir sehen hier zunächst einen bärtigen Zwerg mit einem Palmenzweig in der Hand, der von einem Manne an der Hand geführt wird, der ebenfalls einen Palmenzweig hält. Beide tragen kurze Leibröcke und haben umwickelte Kniee und Fesselgelenke; darauf folgen zwei Reiter. Auf dem hinteren Pferde ein Mann im Leibrock, der einen Speer über dem Kopfe

1) Inghirami, Mon. etr. VI. Taf. T. 4 — H. 4.

2) **Tomba della scimia in Chiusi (Clusium).** 1846 entdeckt.

Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1850. S. 251—280. (Braun).
2. Mon. d. inst. V. Taf. 14—16.
3. Dennis-Meissner, II. S. 612 ff. Dennis [3], II. S. 330.
4. Phot. Moscioni.
5. Montelius B, 237.
6. Martha, Fig. 263, 264.

schwingt und ein nackter Knabe, der seitwärts auf dem vorderen Pferde sitzend voltigiert; er scheint einen Bogen in der Hand zu halten. Die Szene erinnert etwas an Kosackenreiten. Darauf folgen zwei Ringkämpfer, von denen der eine den anderen eben über die Schulter wirft, dann ein Mann im Mantel mit einem Kranz im aufgelösten langen Haar, der in der Rechten einen Stock hält, und anredend die Linke gegen die Kämpfer erhebt, als wollte er sie zur Vorsicht mahnen. Hinter dem Manne sitzt auf einem Baumstumpf unter Zweigen ein Äffchen, welchem das Grab seinen Namen verdankt. Wir sehen, hier sind schon Szenen vereinigt, die eigentlich nicht zusammen gehören. Jenseits der nächsten Tür setzt sich die Szene aus der Palästra fort. Zuerst sehen wir einen nackten Knaben, der eine Situla in der Linken und einen Zweig in der Rechten trägt. Über ihm hängt eine zweite Situla. Darauf folgt ein nackter Jüngling, mit einem Wurfspeer, der eine Schnur um den Leib trägt, deren Bedeuung Stieda (S. 37) festgestellt hat. Darauf folgen zwei Faustkämpfer in voller Aktion, zwischen denen ein Schemel mit einem Mantel darauf steht; dann ein Waffenläufer in voller Rüstung: Helm, Panzer, Schild, Beinschienen und Speer. Darauf folgt wieder ein bärtiger Zwerg in kurzem Leibrock, der die Doppelflöte spielt, und ein Knabe in langem Chiton, der sich den Mantel um die Hüften gebunden hat und ebenfalls die Flöte spielt. Damit schließt die Darstellung aus der Palästra ab. Auf der nächsten Wand sehen wir einen Knaben auf einem Pferde, wieder seitwärts sitzend, in kurzem stolaförmigen Mantel, der ein zweites Pferd neben sich führt. Vor ihm steht ein Jüngling, in ebensolchem Mantel mit einem Kranz im Haar, der in den Händen Kastagnetten zu halten scheint; vor diesem steht ein Knabe, der sich einen Schal um die Hüften gebunden hat und ihm zwei Kränze reicht. Darauf folgt ein Mädchen in anschließender Jacke und langem Rocke, das ein Thymiaterion auf dem Kopfe balanciert; offenbar eine Gauklerin (vgl. Fritze *Ἐφημ. ἀρχ.* 1897 S. 167 und Athen Mitt. 1898 S. 272). Vor ihr steht in einem großen Korbe oder hinter einem Altar ein flötenspielender Jüngling im Leibrock und um die Hüften gebundenem Mantel, der einen großen Hut auf dem Kopfe hat. Hinter diesem sitzt wie es scheint eine Frau auf einem hohen Stuhle, die Füße auf einen Schemel gestützt, die einen großen Sonnenschirm über sich hält. Sie trägt einen langen Chiton und hat sich den Mantel über den Kopf gezogen. Sie ist wohl als Zuschauerin gedacht. Hinter ihr geraten zwei Jünglinge in Streit; der eine im Mantel ist gerade im Begriff auf seinen nackten Gegner loszufahren, der abwehrend die Hände erhebt. Hinter den beiden Streitenden hängen Gefäße an der

Wand; zwischen den Füßen des einen sieht man ein Bäumchen und zwei Hunde, vor denen noch ein nackter Knabe steht, der sich ebenfalls auf einen Ringkampf mit einem unsichtbaren Gegner vorzubereiten scheint. Wir sehen hier, wie anstatt einer fortlaufenden Darstellung aus den Spielen der Palästra, oder einer Gauklervorstellung nur einzelne charakteristische Typen herausgewählt worden sind, die dann ganz zusammenhanglos zu einem Fries vereinigt werden. Es sind eben nur Andeutungen, die natürlich jedem Etrusker verständlich waren, uns aber daher nicht sogleich immer verständlich sind.

Ein zweites Chiusiner Grab ist in Anlage und Dekoration der Tomba della scimia sehr ähnlich, es hat nur eine Seitenkammer weniger, dafür aber eine Scheintür an der entsprechenden Stelle. Dieses Grab, **„Deposito de Dei“** (3) genannt, ist genau ebenso schlecht publiziert worden, wie das vorige, und hat außerdem leider sehr gelitten. Dem Stil nach scheint es etwas jünger zu sein, wie das vorige. Die Gemälde sind in der schlechten Wiedergabe auf den Tafeln von Micali vollständig entstellt, nur der Gegenstand der Darstellung läßt sich noch erkennen. Da hier die Darstellung, ihrem Inhalte nach, nur an einer Stelle unterbrochen wird, so halten wir uns an die Reihenfolge der Tafel bei Micali. Wir beginnen von links nach rechts fortschreitend. Zuerst sehen wir drei Zweigespanne beim Wettrennen. Vor dem ersten steht eine krumme baumartige Stange mit einem Büschel darauf, wohl ein Meta der Rennbahn. Das zweite Gespann hat ein Unglück erlitten, das eine Pferd steilt, das zweite stolpert, Wagen und Lenker fliegen in die Luft. Drastischer konnte man die Katastrophe nicht darstellen. Vor dem dritten Gespann sehen wir die zweite Meta. Nun folgen jenseits der Tür Szenen aus der Palästra. Zuerst ein Flötenspieler im Mantel, dann ein Mädchen in Mieder und Rock, wie die Gauklerin des vorigen Grabes gekleidet, im Tanzschritt, mit Kastagnetten in den Händen. Darauf folgen zwei Faustkämpfer, darauf ein Mann im Mantel, der den nackten Wettläufern mit erhobenen Händen nachschaut. Vor den Läufern steht ein Mann im Mantel auf einen Stock gestützt, der mit einem gekrümmten Stabe dafür zu sorgen scheint, daß die Läufer in Reih und Glied bleiben. Darauf folgt ein Jüngling in kurzem Leibrock, der eben einen Knaben auffängt; hinter ihm eine Art Schwungbrett. Darauf

3) **Deposito de Dei in Chiusi.** 1826 entdeckt.

Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1829. S. 116 ff. (Kestner).
2. Micali, Mon. p. s. a. st. Taf 69, 70 u. 102_4. Text III. S. 130—122.
3. Inghirami, Museo Chiusino II. S. 132. Taf. 122—133.
4. Dennis-Meissner, II. S. 605 ff. Dennis ^{3}, II S. 328 u. S. 342.

folgt eine größere Lücke, hinter welcher wir einen Läufer sehen darauf einen Jüngling, der über einen Weinschlauch springt, sodann ein nackter Jüngling mit palästrischen Geräten und Schabeisen. Darauf ein Springer mit Halteren in den Händen, der einen Sprung rückwärts zu machen scheint, oder herabspringt. Dann folgt wieder ein Mann im Mantel, der eine gebogene Rute zu halten scheint; vor ihm ein Diskoswerfer, natürlich, wie alle Gymnasten, auch nackt. Darauf folgt wieder ein Aufseher, der sich auf seinen Knotenstock stützt; vor ihm zwei Ringkämpfer, von denen der eine den andern wieder über die Schulter wirft. Weiter folgt eine Stange mit einer halbrunden Scheibe darauf; dann ein nackter Waffenläufer, mit Helm, Schild und Speer, und zum Schluß wieder ein Flötenspieler im Mantel. Wir sehen, wie im vorigen Grabe, auch hier wieder die Typen aus der Palästra, eine an die andere gereiht. Die beiden Giebel zeigen je drei Jünglinge auf niedriger Polsterkline. Auf dem einen Giebel ist rechts in der Ecke ein Hund, auf dem anderen an derselben Stelle der Schenktisch mit dem Mundschenken.

Das nächste Grab, das wir hier anreihen, die **„Tomba delle colle Casucini,“** (4) ist nach Dennis Urteil (5) von demselben Maler dekoriert worden. Die Ähnlichkeit dieser beiden Grabanlagen, sowohl in der Behandlung der Details der Räume, als auch die Darstellungen der Friese, ist sogar nach der nicht gerade schönen Zeichnung der Monumenti so überzeugend, daß wir dem nur beistimmen können. Wieder laufen die Gemälde von Tür zu Tür, und dreimal wechselt dabei das Thema. Der erste Abschnitt gibt wieder die uns nun hinlänglich bekannten Typen der Palästra: einen Jüngling mit Halteren, einen Waffenläufer, einen Flötenspieler, die Tänzerin mit den Kastagnetten, eine Meta, noch einen ganz ähnlichen Flötenspieler und einen Ringkämpfer, der auf einen nicht vorhandenen Gegner losschlägt. Das ist das Äußerste an Abkürzung, was wir finden. Darauf folgt wieder ein Aufseher und die Ringkämpfer in der bekannten Stellung. Wir sehen, daß dieser recht öde Künstler stets seine Figuren, die er einmal erfunden oder gelernt hat, weiter malt, ohne irgend eine

4) **Tomba delle colle Casucini in Chiusi.** 1833 entdeckt.
Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1835. S. 19 ff. (Inghirami).
2. Mon. d. Inst. V. Taf. 32—34.
3. Inghirami, Mus. Chius. II. Taf. 181—185.
4. Dennis-Meissner, II. S. 601 ff. Dennis [3], II. S. 320.
5. Montelius B, 236.
6. Martha, Fig. 291.
Das Grab hat noch seine beiden beweglichen Steintürflügel.
5) a. a. O. S. 606. Dennis [3]. S. 328.

Neuschöpfung zu bieten. Darauf folgen wieder die drei Rennwagen, diesmal aber in zahmem Trabe. Das Kostüm der Lenker besteht aus einem kurzen weißen Ärmelchiton und weißer Kappe. Vor den Gespannen je eine Meta. Die nächsten beiden Seiten zeigen die zusammenhängende Darstellung eines Symposions, an dem nur Jünglinge teilnehmen. Wir sehen zunächst eine schöne große Schale auf drei zierlichen Tierfüßen; in dieser Schale sind noch zwei weitere übereinander geschichtet. Auf dem Fußboden steht eine Amphora. Ein nackter Mundschenk schöpft eben mit einer Kanne aus einer der Schalen, und hält in der anderen Hand noch eine Kanne. Hinter ihm steht ein zweiter, lebhaft gestikulierend, und sich nach dem ersten umwendend, offenbar im Gespräch mit ihm. Darauf folgt ein Flötenspieler im langen weißen Ärmel-Chiton, der sich den Mantel um die Hüften gebunden hat. In dieser Tracht erscheint der Flötenspieler auch auf den Chiusiner Reliefs bei der Prothesis. Darauf folgen auf fünf Klinen die Teilnehmer des Symposions, je zwei Jünglinge auf jeder Kline. Die Klinen sind an jedem Ende mit lang herab hängenden Decken behangen. Vor jeder Kline steht eine Fußbank. Die Jünglinge haben den Unterkörper in ihre Mäntel gehüllt, die Oberkörper sind nackt. Jeder trägt einen Kranz im Haar. Drei halten Trinkschalen in den Händen, einer einen Kranz, einer eine Blüte und einer einen Zweig. Vor der letzten Kline steht ein dritter nackter Mundschenk, mit zwei Kannen und einem Sieb in den Händen. Alle Jünglinge gestikulieren lebhaft gegen einander und scheinen im Gespräch begriffen. Die Komposition erinnert stark an attische Vasenbilder, ist aber nicht sonderlich reich und anziehend in der Erfindung, wohl aber gut und korrekt in der Zeichnung. Beide zuletzt besprochenen Gräber gehören dem V. Jahrhundert an.

Ein weiteres Grab, das in der Anlage den eben besprochenen ähnlich ist, und auch zeitlich nicht allzuweit von ihnen absteht, ist die **„Tomba d'Orfeo e d'Eurydice,“** (6) die Braun publiziert hat. Das Grab gehört schon in eine etwas spätere Epoche des V. Jahrhunderts, als die letzten.

Es ist leider sehr stark beschädigt, aber die beiden Hauptdarstellungen lassen sich doch noch gut erkennen und haben jedenfalls ohne Grund dem Grabe den mythologischen Namen verschafft. Die

6) **Tomba d'Orfeo e d'Eurydice in Chiusi.** 1846 entdeckt.
Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1850. S. 280—285. (Braun).
2. Mon. d. Inst. V. Taf. 17.
3. Dennis-Meissner, II. S. 615 ff.
Aquarelle im römischen Institut.

eine der Szenen zeigt tanzende und laufende Jünglinge und ein Mädchen zwischen Bäumchen, mit knorrigen, ganz naturalistisch behandelten Stämmen. Hier haben wir in diesen Stämmen die letzte Stufe der Entwicklung des Cornetaner Zweigmotivs. Wir beginnen die Betrachtung der Figuren von links nach rechts auf Tafel XVII der Monumenti. Die erste Figur ist zerstört, die zweite halbzerstört, doch lässt sich soviel erkennen, daß sie im Laufschritt dargestellt, und nur mit einem über die Schulter geworfenen Schal bekleidet war. Darauf folgt ein Kitharaspieler im Mantel, darauf wieder im Laufschritt ein Jüngling im Schal mit erhobenen Händen, darauf ein Jüngling mit um die Hüften gebundenem Schal. Darauf folgt ein Mädchen im Chiton und Mantel im Laufschritt mit erhobenen Handflächen, darauf ein Jüngling im stolaförmigen Mantel. Alle bewegen sich auf den Kitharaspieler zu. Wir haben hier offenbar einen Tanz vor uns, wie wir ihn noch auf den Cornetaner Gemälden näher kennen lernen werden. Jedenfalls muß der Maler die späteren Cornetaner Gemälde gekannt haben, er steht sichtbar unter ihrem Einflusse. Die zweite Darstellung zeigt Szenen aus dem Symposion und bietet nichts Neues, bis aufs Motiv des Knaben, der seinem Herrn, von dem leider nur ein Fuß nachgeblieben ist, die Pantoffel auszieht. Alle Teilnehmer am Tanz und Symposion tragen Kränze im Haar. Auch dieser Maler zeigt kein übermäßig großes Talent. Mit den Cornetaner Meistern kann er nicht konkurrieren.

Hiermit beschliessen wir die Übersicht der Chiusiner Gräber des V. Jahrhunderts. Ein unbemaltes Grab werden wir noch später betrachten, und ein ausgemaltes aus später Zeit wird seinen Platz unter den spätetruskischen Gräbern finden. Wir müssen nun wieder zu den Cornetaner Gräbern zurückkehren. Wir haben nun konstatiert, daß die Malerei in den Gräbern in Chiusi wohl sich eingebürgert hat, daß aber dort nie eine so ausgezeichnete und viel beschäftigte Malerschule existiert hat, wie in Tarquinii. Dafür ist aber Chiusi ein Centrum der etruskischen Töpferei und die Heimat einer vielbeschäftigten Bildhauerschule gewesen. Die Arbeiten dieser Bildhauer sind die zahlreichen Chiusiner Reliefs und auch einige Rundplastiken, namentlich Löwen haben sich erhalten. Auch diese Schule kennen wir fast ausschliesslich aus ihren Arbeiten für den Totenkult, und daher haben sie dieselben Charakterzüge, welche wir auch an den Cornetaner Gemälden konstatierten. Sie gehen in ihrer Entwickelung der Cornetaner Malerei parallel, und behandeln dieselben Gegenstände wie diese. Wir werden sie daher manchesmal als Erklärung heranziehen, und in einem Anhange einige derselben behandeln. Jetzt aber soll uns die Blütezeit der Cornetaner Malerei beschäftigen.

Die jüngeren archaischen Kammergräber.

Wir müssen nun einige Gräber behandeln, die leider noch nie publiziert worden, von denen aber, außer den recht ausführlichen Beschreibungen von Brizio und Dasti, photographische Aufnahmen von Moscioni vorhanden sind, welche in Rom käuflich zu haben sind. Leider sind diese Photographien zum Teil sehr mangelhaft.

Die **„Tomba ai secondi Archi“** (1) gehört noch der Übergangs-Epoche an. Es ist ein kleines Grab in der üblichen Anlage, die wir nun in Corneto zur Genüge kennen gelernt haben. Im Giebel zeigt es eine Tiergruppe: einen Löwen der einen Hirsch zerreißt. Zu jeder Seite der Tür sieht man einen Leoparden und einen Faustkämpfer. Die Wände des Grabes sind an vielen Stellen zerstört. Erkennbar sind noch ein Tänzer und eine Tänzerin, zwischen denen sich ein Bäumchen befindet. Also war wohl das uns bereits bekannte Motiv dargestellt, und neben einer Tür, hinter der sich das Grabgemach gegen den Fond erweitert, ist noch der Rest eines Kitharaspielers erkennbar.

Etwas jünger scheint ein anderes Grab zu sein, das nur nach der Beschreibung von Brizio bekannt ist. Es ist die **„Tomba senza nome in Corneto“** (2). Es ist sehr stark zerstört und zeigt die in Corneto übliche Form der Anlage. Im Giebel gegenüber dem Eingange sind Löwen dargestellt, ein roter und ein grauer, welcher die rechte Pfote erhebt. Von den Figuren, welche die Wände schmückten, haben sich nur die Umrisse erhalten. Es sind Tänzer und Tänzerinnen und ein Flötenspieler; zwei Faustkämpfer und ein rotes Pferd auf der linken Längswand. Es waren also wieder zwei Themen in Ab-

1) **Tomba ai secondi Archi in Corneto.**. 1871 entdeckt.
Literatur: 1. Bull. d. Inst. 1873. S. 194—106. (Brizio.)
2. Brizio, Tombe depinte di Corneto. Roma. 1874.
3. Dasti, Tombe etrusche. S. 41. № 24.
4. Phot. Moscioni.

2) **Tomba senza nome in Corneto.** 1874 entdeckt. Erwähnt bei Dasti, Tombe etrusehe S. 43. № 26. Brizio, Tombe depinte die Corneto.

kürzungen dargestellt: Szenen des Tanzes, und Typen aus der Palästra. Die Malereien in dreiviertel Lebensgröße scheinen sehr gut gewesen zu sein.

Die **„Tomba dei Leopardi“** (3) zeigt im Giebel der Rückwand zwei Leoparden, in der Mitte ein Bäumchen, aber keine Mittelstütze für den Firstbalken. Zwischen den Füßen und unter den langen Schwänzen der Tiere sieht man Zweige. Die horizontale Bahn zwischen den schrägen Dachflächen ist mit großen und kleinen Kreisen bemalt, die Dachflächen selbst mit einem Schachbrettmuster. Unter den Giebelfeldern läuft, wie bei allen Cornetaner Gräbern der älteren Zeit, ein breites Farbenband um den ganzen Raum. Die Rückwand zeigt ein Trinkgelage, an dem jetzt außer den Männern auch Mädchen teilnehmen. Auf den drei Klinen der Rückwand liegen je ein Jüngling und ein Mädchen. Vor den Klinen stehen zwei nackte Mundschenken, der eine mit einem Schöpflöffel, der andere mit einer Kanne in der Hand. die Mädchen tragen einen Chiton und um den Unterkörper den Mantel; die Jünglinge nur den Mantel. Alle Teilnehmer tragen Kränze im Haar. Einer der Jünglinge hält einen Kranz in der Hand, ein anderer zeigt seinem Mädchen ein Ei, das er zierlich mit zwei Fingern faßt; in der Linken hält er die Trinkschale. Unter den Klinen sieht man die Ansätze der Zweige, die sich über den Klinen fortsetzen. Hier ist noch die ursprüngliche Bedeutung des Zweigmotivs ganz durchsichtig. Die Seitenwände zeigen die Fortsetzung des Gelages, den Tanz. Auf der rechten Wand, die noch einigermaßen gut erhalten ist, sehen wir einen Jüngling, im kurzen stolaförmigen Mantel, mit einer großen Trinkschale in der Hand, und einem Kranz im Haar, lebhaft nach links, gegen das Gelage zu, ausschreiten. Er wendet sich dabei gegen den ihm folgenden Flötenspieler im weißen Mantel um, der ebenfalls nach derselben Seite ausschreitet. Diesem folgt ein Jüngling im Mantel mit einer großen Lyra; beide haben, wie der erste, Kränze im Haar. Die linke Seitenwand zeigt einen Zug von Jünglingen, welche auf das Gelage zuschreiten, geführt ebenso wie der Zug auf der rechten Längswand von einem Flötenspieler und einem Kitharaspieler. Von den Jünglingen trägt einer ein offenes Kästchen, die andern Trinkgefäße. Die Proportionen der Figuren sind noch recht plump und schwer. Versuche von Verkürzungen der Zeichnung, kompliziertere Hand- und Armbewegungen sind dem Maler noch vollkommen mißlungen. Jede

3) **Tomba dei Leopardi in Corneto.** Entdeckt vor 1878. Erwähnt bei Dasti, Tombe etrusche S. 16. № 5. Phot. Moscioni und Alinari, Corn. 26089 u. 26090.

der Figuren ist wieder durch ein Bäumchen von der anderen getrennt. Aber ebenso, wie es der Maler versucht hat, seinen Figuren eine möglichst leidenschaftliche und stürmische Bewegung zu geben, so hat er auch die Bäumchen und Zweige nicht ganz steif und streng stilisiert, sondern sie in gebogenen oder gebrochenen Linien gezeichnet; sie scheinen auch etwas von der starken Bewegung der schreitenden Figuren bekommen zu haben. Die Profile der Figuren sind aber noch recht streng. Die Haare sind in ausgeflossenen Umrissen angedeutet, die Muskelzeichnung durch Innenkontur ist schon recht durchgebildet. Eine Zeichnung dieser Art findet sich in Griechenland erst im V. Jahrhundert. In dieselbe Zeit wird wohl auch die **„Tomba delle Pantere“** (4) gehören, von der Dasti nur eine Notiz enthält.

Von der **„Tomba degli Baccanti“** (5) hat Dasti nur den Namen notiert und Moscioni die Aufnahme gemacht. In Kopenhagen befindet sich eine Kopie der Rückwand dieses Grabes. Im Giebel zu jeder Seite der Firstbalkenstütze ist je ein Damhirsch, auf den ein Löwe anspringt, gemalt. Auf der Wand darunter zieht sich ein Figurenfries hin. Von links nach rechts fortschreitend sieht man erst einen nackten Jüngling, der eine Lyra am Arm trägt, danach ein Bäumchen und die Gruppe eines älteren Mannes und eines Mädchens. Der Mann ist bis auf den Lendenschurz nackt und hat seinen linken Arm um den Hals des Mädchens geschlungen, welches sich nach ihm umwendet. Das Mädchen ist mit einem langen durchscheinenden Chiton bekleidet. Die übrigen Wände zeigen Reste von nackten tanzenden Jünglingen. Dem Stil nach stehen diese Malereien zwischen der Tomba del Vecchio und der Tomba delle Bighe.

In dieselbe Gruppe gehört allem Anschein nach auch die **„Tomba della Porta di Bronzo“** (6), von der Brizio eine Beschreibung gibt, welche Dasti wiederholt. Das Grab ist stark beschädigt. An der linken Seite war ein nackter Tänzer sichtbar, nur mit einem roten Bande umgürtet; seine nackten verhältnismäßig kurzen Beine zeigen dieselben Proportionen, wie die Figuren des vorigen Grabes; sie sind recht plump. Auf der hinteren Wand ist eine Figur in derselben Proportion sichtbar, ein Kitharaspieler in weißem Chiton und rotem Mantel, neben ihm ist eine sehr schön gemalte Scheintür erhalten.

4) **Tomba delle Pantere in Corneto.** 1878. Noch nicht wiedergeöffnet. Erwähnt bei Dasti, a. a. O. S. 20. № 9.

5) **Tomba degli Baccanti in Corneto.** 1874 entdeckt. Erwähnt bei Dasti, a. a. O. S. 20. № 8. Phot: Moscioni 9078. Kopie in Kopenhagen.

6) **Tomba della Porta di Bronzo in Corneto.** 1874 entdeckt. Beschrieben von Brizio in Bull. d. Inst. 1874. S. 200 ff; darnach Dasti, a. a. O. S. 42. № 25.

Etwas besser sind wir über die **„Tomba del Letto funebre“ (7)** orientiert. Das Grab ist noch zugänglich und trotz der recht starken Zerstörung läßt sich noch das Meiste recht gut erkennen. Im Museum zu Corneto wird eine Aquarell-Zeichnung aufbewahrt, welche bald nach der Öffnung des Grabes angefertigt worden ist; von ihr sind im Museum kleine Photographien zu haben. Außerdem ist es von Moscioni photographiert und von Brizio eingehend beschrieben worden. Das Grab ist genau ebenso angelegt, wie die Grotta degli Leopardi. Besonders die Dekoration der Decke ist fast ganz gleich: auf dem Firstbalken eine Weinlaube mit Kreisen, an den Dachschrägen Schachbrettmuster. Die Wände zeigen unten ein Paneel, auf dem ins Meer tauchende Delphine in rot und blau gemalt sind, darunter ein laufender Hund, ein Motiv, das wir für eine Erinnerung aus der Dekoration des VI. Jahrhunderts erklären müssen, und das hier ganz sinnlos wiederholt ist. Im Giebel über der Eingangswand sind zwei Katzen gemalt, welche auf zwei Tauben anschleichen. Ein breites Farbenband zieht sich über das Paneel hin. Über dem Bildstreifen zieht sich ein schöner Weinrebenfries hin, und den Firstbalken schmückt ein Weinlaubengeschlinge, das an den Enden von großen runden Ringen unterbrochen wird. Die Wände behandeln wieder verschiedene Themen. In den Seiten der Eingangstür sind rechts zwei Reiter, links eine Biga gemalt.

Wir beginnen nun mit der rechten Längswand. Hier werden zwei Pferde von zwei Jünglingen zum Anschirren an einen Rennwagen herangeführt, ein Knabe, der vor dem ersten Pferde steht, scheint sie in Empfang zu nehmen. Darauf folgt ein Ringkämpfer, dem der Gegner fehlt, darauf wieder ein Knabe im kurzen Chiton, wie der vorige, und hinter ihm eine Säule, darauf noch zwei Männer, von denen der eine sich einen Schwamm unter die blutende Nase hält, dann wieder eine Säule. Über der Säule bricht auch das Weinrankenornament des Frieses ab, und dahinter beginnt eine neue Darstellung. Auf der gegenüberliegenden Seite sehen wir, nach drei nur undeutlich sichtbaren Figuren, einen Diskoswerfer, einen Waffenläufer und eine Tänzerin und wieder eine Säule, darauf noch einen Flötenspieler, und zwei kaum mehr kenntliche Figuren, einen Mann und

7) **Tomba del Letto Funebre in Corneto.** 1873 entdeckt.
Literatur: 1. Bull. d. Inst. 1873. S. 101 ff. (Brizio).
2. Dasti, Tombe etrusche. S. 16. № 6.
3. Phot: Moscioni, 8339; 8340. Kopie in Kopenhagen.
4. Brizio, Tombe etrusche.
Von diesem Grabe existiert eine kleine Aquarellkopie im Museum v. Corneto.

ein Mädchen, und darauf eine zweite Säule, über der auch das Weinrankenornament wieder abbricht. Das letzte Ende einer jeden Längswand muß mit dem Gemälde der Rückwand als Ganzes betrachtet werden. Wir sehen also hier auf den Seitenwänden wieder einzelne Szenen aus der Palästra und den Kampfspielen. Die Rückwand und die Ecken zeigen nun ein sehr merkwürdiges Bild. In der Mitte der Rückwand sehen wir eine riesige, hohe Kline mit Fußbank davor, auf der nur je zwei und zwei Kissen liegen, für zwei nicht vorhandene Teilnehmer am Gelage oder Mahl. Über jedem Kissenpaare hängt ein grüner Kranz, vor jedem Kissenpaare ist eine Art Handtuch auf die Kline gelegt. Zu jeder Seite der Kline befinden sich je zwei weitere, ganz niedrige Klinen, mit je einem Manne und einem Mädchen darauf, und neben jeder der beiden Klinen, die der leeren Kline am nächsten stehen, sind noch im Hintergrunde zwei stehende Gestalten sichtbar. Es wird auch hier nicht so lebhaft gestikuliert, wie sonst bei den Gelagen. Die leere Kline ist so groß, daß sie bis in's Giebelfeld hineinragt. Über der Kline ist an mehreren Nägeln eine rote Schnur als Wanddekoration aufgehängt und über jedem Ende des Bettes hängt ein grüner Feston. Offenbar ist hier wirklich einmal ein Mahl zu Ehren zweier Verstorbener dargestellt, die eingeladen werden, unsichtbar auf der für sie hingestellten leeren Kline der Mahlzeit beizuwohnen. Rechts von der großen Kline liegen auf einer kleineren Kline zwei Männer, dahinter stehen zwei nackte Jünglinge, von denen der erste in jeder Hand ein Ei hält, während der zweite ein Stück Brot zu halten scheint. Links von der großen Kline stehen ein Flötenspieler und eine halbzerstörte Figur von der nur die Füße und die geballten Fäuste erhalten sind. Hinter dem Flötenspieler steht ein Schenktisch mit einem Krater darauf und einer großen Schale darunter. Ein ähnliches Motiv, aber unter veränderten Anschauungen, wird uns in einem späteren Grabe begegnen.

In diese Gruppe von Gräbern gehört auch die **„Tomba Pittura della Biga“** (8), welche nur bei Canina in ganz ungenügender Zeichnung publiziert ist. Auf der Rückwand ist eine Biga dargestellt; an den Seitenwänden Tänzer und Tänzerinnen.

Vom nächsten Grabe, das wir hier anschließen müssen, gibt es wieder eine, wenn auch nach heutigen Anforderungen nicht ausreichende, so doch recht zuverlässige Publikation, und eine ausführliche

---

8) **Tomba Pittura della Biga in Corneto.** (Entdeckungsjahr mir unbekannt) Publiziert bei Canina, Etruria maritima. II. Taf. 78.

Beschreibung von Helbig; es ist die **„Tomba del Citaredo“** (9). Wir können uns daher auf die für uns wichtigen Tatsachen beschränken. Das Grab unterscheidet sich in der Anlage nicht von den übrigen. Die Decke zeigt ein feines Punktmuster; die Firstbalken haben ein Stern- und Blattmuster. (Ann. 1863. Taf. M.). Der Giebel über der Eingangstür zu beiden Seiten der einem Krater ähnlich gebildeten Mittelstütze, enthält je einen Panter. Neben der Tür zu jeder Seite ein Faustkämpfer. Die Rückwand zeigt neben einander zwei Scheintüren, über denen auf jeder Ecke eine Taube sitzt, (nur auf den inneren Ecken erhalten, da die äußeren zerstört.) Links neben der Tür ist noch ein Fragment einer Tänzerin sichtbar. Rechts ist, bis auf einen Zweig, alles zerstört. Die Längswände zeigen wieder Tänzer und Tänzerinnen, die durch Bäumchen und Zweige von einander getrennt werden, an denen Tänien und Kränze aufgehängt sind. Die linke Wand zeigt von links nach rechts: ein tanzendes Mädchen mit aufgelöstem Haare in langem weißen Chiton und Schal, in lebhaftem Tanze; ein zweites ebenso gekleidetes Mädchen mit Kastagnetten; darauf einen Kitharaspieler, nur mit einem Schwalbenschwanz-Schal bekleidet; darauf wieder eine halb zerstörte Tänzerin, und zum Schluß die Hände eines Flötenspielers, der selbst zerstört ist. Die rechte Seite zeigt fünf tanzende Jünglinge mit langem Haare. Der erste trägt eine große Trinkschale und einen über den Arm geworfenen Schal, im Haare einen Kranz, der zweite trägt wieder den Schwalbenschwanz-Schal und einen Kranz im Haar; der dritte ist nackt, der vierte wieder im Schal bläst die Flöte, der fünfte ist halb zerstört. Wir haben hier wieder eine Art Tarantella vor uns, jedenfalls einen weniger sittsamen Tanz, als wir ihn vor dem Ehepaare tanzen sahen. Die Schale deutet darauf, daß er der Schluß eines Festes war. Die Zeichnung der Figuren ist gut, aber noch etwas altertümlich.

Die drei Gräber, welche wir jetzt zu betrachten haben, sind nach Anlage, Dekoration und Stil einander sehr nah verwandt, so daß man sie am liebsten ein und demselben Künstler zuschreiben möchte, der sie in verschiedenen Lebensaltern gemalt haben könnte, jedenfalls gehören sie alle derselben Malschule an. Es sind wohl die schönsten Wanddekorationen, welche uns das Altertum hinterlas-

---

9) **Tomba del Citaredo in Corneto.** 1863 entdeckt.
Literatur: 1. Ann: d. Inst. 1863. S. 337. 360. (Helbig).
2. Mon. d. Inst. VII. Taf. 79.
3. Martha Fig. 288.
Aquarell von Giorgio Mariani im römischen Institut.

sen hat. Wenn die Entwürfe zu diesen Dekorationen in einem großen hellen Raum ausgeführt wären, und dort in voller Farbenpracht strahlen würden, so müssten sie heute einen Sturm der Begeisterung erregen, und wir würden das Entzücken verstehen, in das ihre Entdecker gerieten. Stackelberg und Kestner haben ihre Eindrücke in beredten Worten geschildert. Jetzt ist von der ursprünglichen Pracht dieser Anlagen nicht mehr viel übrig; die Farben haben ihren Glanz verloren, und die stumpfen und langweiligen Kopien des Vatikan geben wohl die Figuren wieder, aber nicht annähernd den Glanz und die Pracht der Farbe und Zeichnung. Die einzigen bisher erschienenen Publikationen sind so elend und schlecht, daß sie eigentlich gar nicht diese Bezeichnung verdienen. Die schönen Zeichnungen von Stackelberg, Thürmer und Kestner, welche, obwohl in kleinem Masstabe doch die Malereien getreu und gut wiedergeben, sind fast völlig in Vergessenheit geraten, und die schönen Pausen im römischen Institut sind erst im vorigen Jahre aus dem Staube hervorgeholt worden, und sind fürs erste noch in einem so beklagenswerten Zustande, daß man sie noch gar nicht benutzen kann, ohne sie zu Grunde zu richten. Ich lasse daher fürs erste eine ausführliche Beschreibung nach den Strassburger Zeichnungen folgen. —

Zuerst die **„Tomba delle Bighe di Stackelberg (10).** In Straßburg befinden sich drei Zeichnungen von Thürmer auf zwei Blättern und drei Aquarellblätter mit den Totalansichten der Eingangswand, der Rückwand und einer Längswand und in die Grundrißzeichnung hineingemalt, dem Muster der Decke ebenfalls von Thürmer. Ferner sind noch elf Aquarellblätter von Stackelberg mit Detailzeichnungen da. Das Grab ist, wie die meisten cornetaner Gräber, tief im Inneren eines Hügels angelegt, und durch eine Treppe zugänglich. Es besteht aus einer einzigen ziemlich geräumigen Kammer. Die Decke zeigt an der horizontalen Firstbalkenbahn ein schönes Rosetten- und Blätterornament; an den schrägen Dachflächen ein prachtvolles buntes Schachbrettmuster. Im Giebel über der Eingangstür liegt zu jeder Seite

10) **Grotta delle Bighe di Stackelberg in Corneto.** 1827 entdeckt.

Literatur:
1. Ann: d. Inst. 1829. S. 104 ff. (Kestner).
2. Canina, Etruria maritima. Taf. 85.
3. Micali, Mon. p. s. a. st. Taf. 78.
4. Museo Greg: I. Taf. 101. S. 18. (Ausg. B.)
5. Campanari, Pitture delle grotte etr: Rom. 1838. S. 7.
6. Dennis-Meissner I. S. 218 ff.
7. Dasti, Tombe etrusche. S. 38. № 20.

Aquarelle und Zeichnungen von Thürmer und Stackelberg in Strassburg. cf. Michaelis K. G. [8] S. 382.

der gemalten Stütze ein Jüngling mit nacktem Oberkörper, einem Kranze im Haar und um den Unterkörper geschlungenem roten Mantel. Im Giebel der Rückwand liegt wieder zu jeder Seite der Stütze je ein Jüngling in demselben Kostüm; ein jeder hält hier eine Trinkschale in der Hand. Vor der Mittelstütze, die hier als roter Rahmen behandelt ist, steht in der Mitte ein großer Krater; zu jeder Seite desselben je ein kleiner nackter Mundschenk jeder mit einer Kanne und einem Schöpflöffel in der Hand. Unter den Giebeln und dem Dache läuft ein schmaler Friesstreifen um den ganzen Raum mit Darstellungen von Szenen aus der Palästra und den Kampfspielen auf weißem Grunde. Darunter läuft ein zweiter Fries vom ersten durch einen Farbenstreifen getrennt mit Darstellungen eines Gelages und des Tanzes, auf rotem Grunde, ebenfalls durch den ganzen Raum. Vom Eingangsgiebel ist die linke vom Rückgiebel die rechte Seite und die Mitte in größerer Zeichnung vorhanden. Auf dem unteren Fries, der durchs übliche Paneel vom Fußboden getrennt ist, werden die einzelnen Figuren wieder von schönen, streng stilisierten Bäumchen oder Zweigen von einander getrennt. Zu beiden Seiten der Eingangstür sind auf den unteren größeren Friesen nur die Bäumchen, und zwischen diesen die roten Grundflächen erhalten. Die Figuren sind zerstört, doch lassen die Spuren noch erkennen, daß es Tänzer waren, die sich auf der Längswand wiederfinden. Auf der einzigen, auf den Straßburger Aquarellen abgebildeten Längswand, bewegen sich alle Figuren nach rechts, jede von der folgenden durch ein Bäumchen getrennt. Von links beginnend sehen wir auf dem Hauptfries zuerst einen bekränzten Jüngling, der nur mit einem weißen, um die Hüften geschlungenen Schal bekleidet ist. Er wendet sich beim Tanze um, stemmt die Linke in die Seite, und erhebt die Rechte mit gespreiztem Daumen gegen die hinter ihm stehende, jetzt zerstörte Figur. Darauf folgt ein Mädchen mit einer erhobenen und einer gesenkten Hand tanzend. Sie trägt einen weißen geblümten Chiton, blauen Schwalbenschwanzmantel und eine weiße Haube mit einem grünen Kranze darum und rote Sandalen. Darauf folgt ein tanzender Jüngling mit einem Halsband, in demselben Kostüm wie der vorige, in sehr lebhafter Bewegung mit ähnlicher Handstellung, wie das Mädchen. Darauf folgt eine Flötenspielerin, die sich umwendet und dabei tanzt. Sie ist ebenso kostümiert, wie die vorige, nur hat sie einen roten Mantel. Darauf folgt ein lebhaft tanzender Jüngling in weißem, um Schultern und Hüften geschlungenen Mantel, der mit erhobenem Arm tanzt. Darauf folgt ein Kredenztisch, vor dem drei große Bronzegefäße stehen. Auf dem Tisch stehen eine kleine Am-

phora und eine Hydria; ein nackter Mundschenk, von links kommend, trägt eine große Hydria und stellt sie auf den Tisch. Auf der hier anstoßenden Rückwand ist nun das Gelage selbst dargestellt. Auf drei Klinen liegen je zwei Jünglinge mit bloßem Oberkörper, prächtigen Halsketten und bekränztem Haupte. Auf jeder Kline hält immer einer eine große flache Trinkschale, einen Kranz, oder einen Zweig. Offenbar tranken stets zwei aus derselben Schale, ein Gebrauch, der auch heute noch vielfach üblich ist. Unter den ersten beiden Klinen stehen je zwei Enten. Am Fußende jeder Kline steht je ein nackter, bekränzter Mundschenk. Der erste derselben spielt die Flöte, der zweite hält einen Zweig, der dritte den Schöpflöffel. Die Klinen sind mit schönen weiß und blau gemusterten Decken behängt. Von den Jünglingen auf der Kline trägt immer der vordere auf jeder Kline einen roten, der hintere einen blauen Mantel um den Unterkörper gewickelt. Die rechte Längswand ist leider fast ganz zerstört, sie ist aber ebenso dekoriert zu ergänzen wie die linke.

Auf dem oberen kleinen Fries sind auf der Eingangswand nur ein paar Figuren erhalten; alle nackt. Zwei von ihnen stehen in keiner Beziehung zu einander. In der Ecke links sind zwei Faustkämpfer dargestellt, die auf einander losgehen. Hinter ihnen steht ein nackter Knabe, der mit ebenfalls geballten Fäusten zuschaut. Auf der rechten Längsseite folgt dann die Vorbereitung zu einem Wagenrennen. Die Pferde werden herzugeführt und an den Wagen geschirrt. Darauf folgen drei bespannte Bigen, welche eben auffahren. Die Pferde sind abwechselnd rot, blau, grau oder braun gemalt. Die Wagenlenker tragen kurze, rote oder blaue, Chitone. Die mit dem Anschirren beschäftigten Leute sind nackt und tragen nur um die Hüfte geschlungene Schals. Die Ecke dieser und der gegenüberliegenden Wand nehmen die Zuschauertribünen ein, die sich jedesmal auf der Rückwand fortsetzen. Diese Tribünen bestehen aus einem hölzernen auf Pfosten ruhenden Podium mit einer Rückwand. Auf dem Podium stehen Diphroi. Männer und Frauen sitzen durcheinander, indem sie sich lebhaft gestikulierend unterhalten, applaudieren oder ruhig zuschauen. Vor dem Podium, unten auf der Erde, liegen oder sitzen, nackte oder halbbekleidete Männer und Jünglinge, welche sich unterhalten oder zuschauen. Einer küßt sogar dabei seinen Nachbarn. Wenn die oben in festlichen Gewändern sitzenden Personen die Zuschauer der Spiele sind, so dürfen wir in der unten liegenden Gesellschaft die Mitwirkenden bei der Vorstellung vermuten, welche sich die Zeit vertreiben, bis sie nach dem Programm an die Reihe kommen. Zwischen dieser Tribüne und der ebenso konstruierten

auf der gegenüberliegenden Ecke finden nun die Wettkämpfe statt, welche die Rückwand einnehmen. Von links nach rechts fortschreitend sehen wir zuerst einen nackten Knaben, dann einen älteren Mann im Mantel mit einem Knotenstock, den Ordner, der mit einem zweiten nackten Knaben redet. Darauf folgen zwei Ringkämpfer, darauf zwei Faustkämpfer mit umflochtenen Händen, beide nackt. Darauf folgen zwei nackte Jünglinge, von denen der eine dem anderen die Hand auf die Schulter legt, im Gespräch mit einander, nach links gewandt. Darauf folgt ein Reiter in rotem Ärmelchiton und Helm, der ein lediges Handpferd führt nach rechts, und darauf ein nackter Mann, der auf einem Fuße steht und das andere gehobene Knie mit beiden Händen faßt. Dabei schiebt ihm ein anderer ebenfalls nackter Jüngling eine Lanze unter den erhobenen Fuß. Darauf folgt ein nach rechts gewendeter Jüngling, der diesem Treiben zuschaut, darauf wieder ein paar Ringer, die auf einander losgehen, worauf wieder die Zuschauer die Szene beschliessen. Die nächste Längswand, jenseits des Zuschauerraumes, zeigt wieder zwei Faustkämpfer, von denen der eine den anderen eben zu Boden geworfen hat. Darauf folgt nach rechts gewandt wieder ein Aufseher im Mantel, der sich auf seinen Stab stützt und in der erhobenen Linken einen kurzen Stab hält. Er schaut den Ringkämpfern zu, um im nächsten Augenblicke mit dem Stab den Kampf zu inhibieren. Darrauf folgt ein Knabe in langem blauen Chiton, nach rechts gewendet, darauf ein Mann in kurzem roten Chiton, von dem leider der Kopf und der Arm zerstört sind, ebenfalls nach rechts. Dann sehn wir eine rote Basis, vielleicht soll es auch ein Waschgefäß sein. Davor steht ein Knabe, nach rechts gewendet; hinter ihm folgt wieder ein Aufseher im langen blauen Mantel und Stock, der sich umschaut. Hinter diesem folgt ein Knabe im langen grauen Mantel, und vor ihm wieder ein ähnlicher, großer runder, mit Streifen verzierter Gegenstand. Von links kommt auf diese Gruppe ein Knabe, als Waffenläufer gekleidet, herzugelaufen. Er trägt Helm, Rundschild und Speer. Darauf folgt ein nackter Mann, der sich infibuliert (vgl. oben S. 63) und nach rechts umschaut, dann ein Jüngling, nach links gewendet, der eine Schale auf dem Kopfe trägt, und ein Jüngling, der einen Diskos trägt und sich nach einem hinter ihm stehenden Aufseher in blauem Mantel und Stock umschaut. Die drei vorletzten Gestalten sind alle nackt. Darauf folgen noch zwei Männer in langem Mantel nach links gewendet; der erste im blauen, der zweite im grauen Mantel mit einem langen Krummstock; es sind wohl ebenfalls Aufseher oder Ordner. Darauf folgt wieder ein nackter Mann nach rechts,

dem die Hände fehlen, und ein nackter Jüngling, nach links gewendet, der sich zu ihm umwendet, und einen Diskos trägt. Wir haben hier die vollständigste Darstellung der Kampfspiele, die sich in etruskischen Gräbern findet. Es sind fast alles die bekannten griechischen Spiele, die uns hier begegnen, und ganz nach griechischer Sitte geht es dabei zu. Etruskisch ist daher nur, daß auch die Damen dem Treiben der Gymnasten zuschauen. Daß sich die Frauen vor dem Anblick ganz oder halb nackter Männer ebenso wenig scheuten, wie die Russen von heute, ist uns auch schon aus den Tanz- und Gelageszenen bekannt geworden.

Die Kopien des Museo Gregoriano geben auch die linke Längswand wieder, und dort auch den Teil des größeren Frieses, den Stackelberg und Kestner nicht gezeichnet haben, offenbar, weil dort nichts mehr zu erkennen war. Da nun die vatikanischen Kopien sehr unzuverlässig sind, und das Bestreben zeigen recht vollständig zu sein, so ist es mir leider wahrscheinlich, daß der Kopist dort phantasiert hat.

Die **„Tomba del fondo Querciola“ (11)** dürfte etwas jünger sein, als die Grotta delle Bighe. Die Figuren zeigen einen noch etwas freieren Stil. Das Grab unterscheidet sich in der Anlage nicht von dem vorigen. Leider ist es sehr schlecht erhalten und auch sehr mangelhaft publiziert, wenn auch nach den recht zuverlässigen Zeichnungen von Ruspi. Die Original-Zeichnungen, die schön koloriert sind, haben sich noch im römischen Institut gefunden; leider sind sie halb zerfressen. Das Grab ist von Gerhard publiziert und genau beschrieben worden. Zu Straßburg befinden sich ebenfalls Zeichnungen zu diesem Grabe, leider sind sie unsigniert. Die beiden Giebel sind hier fast ganz gleich dekoriert. Von der Giebelstütze ist nur noch ein Rudiment da; die beiden roten Volutenstäbe, welche das Mittelbild von den beiden schwarzgefleckten Panthern in den Ecken trennen. Das Mittelbild zeigt in beiden Giebeln zwei gerüstete Männer, welche

Tomba del fondo Querciola in Corneto. 1831 entdeckt auch „Caccia al cignale“ genannt.

Literatur:
1. Bull. d. Inst. 1831. S. 346 ff. (Gerhard).
2. Ann. d. Inst. 1831. S. 313 ff. (Gerhard); 319—357 (Ruspi).
3. Canina, Etruria maritima II. Taf. 80.
4. Mon. d. Inst. I. Taf. 39.
5. Museo Greg. I. Taf. 104. (Ausg. B)
6. Dennis-Meissner, I. S. 188 ff.
7. Dasti, Tombe etrusche. S. 14. № 4.

Aquarell von Ruspi im römischen Institut. Zeichnungen in Strassburg (unsigniert).

jeder ein Pferd führen. Der Unterschied der beiden Giebel-Kompositionen besteht nur in der verschiedenen Stellung der Panther. Die untere Wanddekoration besteht wieder aus zwei Friesen. Oben ist aber dieses Mal der größere Fries, unten als Paneel der kleinere. Der obere Fries ist wieder durch ein breites Farbenband vom Giebelfelde, und durch ein schmäleres vom unteren Friese getrennt. Der obere Fries stellt wieder das Gelage und den Tanz dar, der untere Jagd- und Kampfszenen. Beide Friese werden vollständig vom Zweigmotiv beherrscht, ebenso wie der Giebel. In gleichen Abständen wiederholen sich hier die Zweige oder Bäumchen, sie trennen die tanzenden Figuren, und ziehen sich hinter den Klinen des Gelages fort. Im unteren Fries sind sie auch in regelmäßigen Abständen wiederholt und bilden hier mit den am Boden angedeuteten Pflanzen den Wald, in dem die Tiere gejagt werden. Wir beginnen die Betrachtung der Figuren an der Eingangswand, von links nach rechts fortschreitend.

Links von der Tür sehen wir ein Mädchen in langem reichgemustertem Chiton und Mantel nach links schreitend, darauf einen Jüngling im stolaförmigen Mantel in derselben Richtung, dann über der Tür von rechts nach links gewendet eine Biga, ohne Zusammenhang mit der Darstellung. Darauf folgen ein Jüngling und ein Mädchen in demselben Kostüm nach rechts schreitend. Das Mädchen hält eine Kithara. Weiterhin wieder ein Jüngling und ein Mädchen in demselben Kostüm und auch nach links schreitend; alle mit erhobenen Händen. Darauf folgt ein Jüngling im Mantel in derselben Bewegung, ein Flötenspieler im Mantel, der sich nach den vorigen umwendet ein Mundschenk, in kurzem Ärmel-Chiton mit Kanne und einem Sieb, und endlich noch ein Jüngling in demselben Kostüm wie der Mundschenk; alle in derselben Richtung. Darauf folgt der mit Krater und zwei Amphoren, sowie vielen Trinkschalen reich besetzte Kredenztisch (Cartibulum). Nun folgen auf der Rückwand ein Flötenspieler und drei Klinen. Auf der ersten zwei Jünglinge, der erste mit einer Kithara; darauf ein Mundschenk im Mantel mit dem Schöpflöffel. Sodann eine Kline mit drei Figuren, einem Jüngling, der von seinem Mädchen umhalst und geküßt wird, und einem zweiten, der unbeschäftigt ist: unter der Kline ein Rest der Fußbank und ein Hund. Darauf folgt der Kopf eines zweiten Mundschenken, und eine Kline mit zwei Jünglingen, die Kottabos spielen. Auf der nächsten Längswand folgt noch eine Kline mit zwei Jünglingen, die diesem Treiben zuschauen. Darauf folgt das Pendant zur vorigen Längswand, wieder ein Zug von Jünglingen und Mädchen von rechts nach links

schreitend. Zuerst ein Flötenspieler im Mantel, darauf ein Mädchen im kurzen Chiton und Mantel, darauf ein Jüngling im Mantel stark ausschreitend, darauf ein Mädchen in demselben Kostüm wie die vorige, aber tanzend, und ein Jüngling im Kostüm des vorigen, stehend. Alle Personen, bis auf das umhalsende Mädchen und die Tänzerin, welche Hauben tragen, haben Kränze im Haar. Im unteren Fries sind von den Kampfspielszenen nur noch Reste von Bigen, links von der Tür und in der linken Ecke der Rückwand erhalten, sowie an der rechten Längswand ein Jüngling im Kostüm des Waffenläufers, der einen alten Mann über seinen Speer springen läßt, und ein diesem zuschauender Knabe. Darauf beginnt eine Jagdscene. Zuerst sehen wir einen Knaben, der einen Speer trägt, darauf eine Frau im Chiton und Mantel, einen Mann im kurzen Mantel mit einem Speer in der Hand, einen halbnackten Reiter mit einem über die Schulter geworfenen Mantel, und einen Jüngling in derselben Ausrüstung, wie der vorige. Darauf folgt eine Lücke, in der sich das Wild befunden haben muß, denn von der entgegengesetzten Seite sticht ein Jäger, der vor einem Netze steht, hinein. Auf der gegenüber liegenden Wand wird ein Eber gejagt. Dort sind ebenfalls zwischen den Bäumen Netze ausgespannt, die neben der Tür fortgesetzt werden. Sechs Jünglinge mit Speeren und Äxten dringen auf den Eber ein, dem sich eben der Hund in den Rücken gebissen hat. Darauf folgen noch zwei Reiter.

Die **„Tomba del Triclinio“** (12) bezeichnet den Höhepunkt etruskischer Malerei. Sie ist den beiden vorigen sehr nahe verwandt, zeigt aber einen noch freieren und schöneren Stil und eine vollkommene Beherrschung der attischen Formensprache, die aber hier ein etruskischer Künstler benutzt hat, um seine eigenen Gedanken auszudrücken. Das Grab ist von Gerhard genau beschrieben und öfters publiziert worden, aber immer in gleich ungenügenden Abbildungen, am besten in den Monumenti nach einer Zeichnung von Ruspi. Eine recht gute Aquarellzeichnung von diesem Grabe befindet sich

12) **Grotta del Triclinio Marzi in Corneto.** 1830 entdeckt.
Literatur: 1. Bull. d. Inst. 1830. S. 231 ff.
2. Ann. d. Inst. 1831. S. 312, 346. (Gerhard.)
3. Mon. d. Inst. I. Taf. 32.
4. Campanari, Pitt. d. Grott. etr: S. 14.
5. Museo Greg. II. Taf. 95, 96. S. 19. (A). I. Taf. 102. (Ausg. B).
6. Dennis-Meissner, I. S. 193.
7. Dasti, Tombe etrusche. S. 18. № 7.
Zeichnung und Plan von Ruspi im röm. Institut. Zeichnung in Strassburg (unsigniert).

ebenfalls in Straßburg, leider ohne Signatur. Die Originalzeichnung von Ruspi, nach der die Tafel der Monumenti gestochen ist, befindet sich im römischen Institut. Ich lasse hier eine Beschreibung nach der Straßburger Zeichnung folgen.

Das Grab besteht ebenfalls nur aus einer Kammer und zeigt dieselbe Form, wie die vorigen. Wände und Decke sind reich bemalt. Die schrägen Dachflächen zeigen wieder ein buntes Schachbrettmuster. Der wagerechte mittlere Teil der Decke ist mit einer gemalten Epheu- oder Weinlaube dekoriert, die auch die Stellen der Mittelstütze des Giebels einnimmt. In jeder Ecke des Giebelfeldes der Rückwand liegt je ein Jüngling mit einem Speisekorbe von derselben Form, wie er auf streng rotfigurigen attischen Vasen vorkommt. In den Giebelecken über der Eingangstür befindet sich je ein Panther. Die Mittelstütze ist nur noch als Rudiment angedeutet in Form geschweifter Linien. Unter den Giebeln und über den Wandgemälden zieht sich ein Epheufries hin, darauf folgt der breite Bildfries, darunter ein buntes Farbenband und ein braunes Paneel, das nach oben mit dem laufender Hund genannten Ornament abschließt. Auf dem Bildfries ist zu jeder Seite der Tür ein gegen die Tür gewandter Reiter gemalt. Die Pferde sind braun, die Reiter, welche seitwärts auf ihren Pferden sitzen, sind nur mit einem Jäckchen bekleidet. Der Reiter rechts hat ein blaues Mäntelchen mit weißem Saum, der links ein weißes, mit blauem Saum. Jeder trägt einen kurzen Stab in der Hand. Es sind offenbar Kunstreiter; dafür spricht erstens das merkwürdige Kostüm, das Seitwärtssitzen, und dann der Umstand, daß wir einen ebenso reitenden bereits in den Szenen aus den Spielen getroffen haben. An jeder Längsseite sind je drei Tänzerinnen und zwei Tänzer immer abwechselnd dargestellt. Zwischen den Figuren finden sich wieder einzelne Bäumchen vor, an deren Stämmen Binden hängen, und auf denen Vögel sitzen. Die Bäumchen sind aber nicht mehr streng stilisiert, sondern sehr frei behandelt, und eins hat sich sogar in eine große Staude verwandelt. Aus dem naturalistischen Motiv ist eine dekorative Spielerei geworden, die aber sehr reizvoll ist. An der rechten Wand befindet sich in einer Ecke ein Fuchs und in der Mitte ein Hase. Auf der linken Seite steht noch ein Krater. Der erste Tänzer der linken Wand spielt die Kithara, der zweite Tänzer der rechten Wand spielt die Doppelflöte und die letzte Tänzerin schlägt die Krotalen. Alle Tänzer sind in der lebhaftesten Bewegung, besondere Berühmtheit hat die eine Tänzerin der rechten Wand erlangt, von ihr hängt im römischen Institut eine schöne große Kopie. Die Jünglinge tragen nur kurze blaue Mäntel mit Halsausschnitt und Schwal-

benschwanzenden. Die Mädchen tragen einen weißen langen Chiton und kurzen blauen Schwalbenschwanzschal. Die Krotalenspielerin trägt ein braunes blaugesäumtes Mieder, und einen ganz schmalen hellbraunen Schal. Die Arm- und Handverenkungen der Tänzer finden sich ebenfalls auf den Tanzdarstellungen der chiusiner Reliefs. Die Rückwand nimmt wieder die Darstellung des Gelages ein, auf welches sich die Tänzer hin bewegen: drei Klinen mit je einem Manne und einer Frau darauf. Die dritte Kline in der rechten Ecke war sogar in Verkürzung dargestellt, d. h. das Kopfende gegen das Innere des Raumes gerichtet, während die anderen zwei mit der Breitseite gegen den Raum gestellt sind. Vor jeder Kline steht ein Tisch, vor der ersten auch noch ein Flötenspieler. Hinter den beiden Klinen in der Mitte des Bildes steht ein Mädchen, das eine Flasche hält. Vor der zweiten Kline steht ein Mundschenk mit Kanne und Schöpflöffel; unter dieser Kline stehen eie Hahn und eine Wachtel, unter der anderen schleicht eine Katze auf die Vögel zu. An der Wand hängen fünf Kränze. Die dritte Kline ist halb zerstört. Die Klinen sind mit bunten Decken behängt. Alle Figuren darauf tragen reiche bunte Kleider, und erheben lebhaft gestikulierend die Hände. Die Zeichnung sowie Komposition dieser Gemälde ist gleich meisterhaft. Das Schema der Behandlung der Wände, das gleichsam den Raum mit dem, was in ihm vor sich geht, auf die Wand projiziert, haben wir schon früher getroffen; auch die Weinlaube hat ihr Vorbild in der Grotta delle Pantere, und das alte Zweigmotiv hat auch schon eine lange Entwickelungsgeschichte, ebenso, wie die Tiere des Türgiebels. Aber hier sind alle diese alten Elemente der Dekoration zur vollen Entwickelung gediehen, und zu einer prachtvollen, freien Dekoration verwertet.

Ein weiteres Grab, das dieser Periode angehört, ist nur nach einer Beschreibung von Dennis bekannt; es ist nie publiziert worden, und war, als Dennis es sah und beschrieb, schon sehr stark beschädigt. Es ist von Dennis **„Grotta della Scrofa nera“ (13)** genannt worden, nach der Eberjagd, welche der eine Giebel darstellt. Die unteren Gemälde haben ein Gelage dargestellt.

Ein weiteres Grab, die **„Grotta Francesca“ (14)** ist ebenfalls

13) **Grotta della Scrofa nera in Corneto.** (Entdeckunsjahr unbekannt). Erwähnt und beschrieben von Dennis-Meissner, I. S. 225 ff. Dennis [3] I. 396.

14) **Grotta Francesca Giustiniani in Corneto.** 1833 entdeckt.

Literatur: 1. Bull. d. Inst. 1833. S. 74 ff. (Kestner.)
2. Ann. d. Inst. 1834. S. 190 ff. (Kestner.)
3. Dennis-Meissner, I. 224.
4. Dasti, Tombe etrusche. S. 39 № 22. Kopie in Kopenhagen.

unpubliziert und nur nach Kestners und Dennis Beschreibung bekannt, aber noch zugänglich. In den Giebeln befinden sich Tiere, an den Wänden sind Tänze und zwei Bigen dargestellt. Die Ausführung der Gemälde, die nach Dennis recht roh ist, zeigt einen freien Stil, der denen der eben besprochenen Gräber verwandt ist. Von diesem Grabe befindet sich in Kopenhagen die Kopie einer Wand. Von links nach rechts ist darauf ein Wagenlenker in kurzem weißem Leibrock auf seiner Biga stehend, dargestellt. Das vordere Pferd ist rot, das hintere blau gemalt. Darauf folgt in derselben Richtung ein Mädchen in langem gemustertem hellrotem Chiton und dunkelrotem Mantel, welches die Doppelflöte spielt, dann ein zweites Mädchen, welches mit Krotallen in den Händen, tanzt; es trägt einen ebensolchen Chiton wie das vorige, darüber ein anschließendes rotes Mieder. Darauf folgt von rechts nach links gewendet ein Jüngling im blauen stolaförmigen Mantel, der einen Hakenstab trägt und mit dem Mädchen zu reden scheint.

Dieses sind alle bis jetzt bekannt gewordenen gemalten Gräber, die noch einen strengen Stil zeigen, d. h. die im Stil den attischen Einfluß der streng rotfiugrigen Malerei zeigen.

Wir haben nun die Entwickelung der Malerei in Etrurien bis in die ersten Decennien des V. Jahrhunderts verfolgt, und müssen nun die Resultate unserer Beobachtungen zusammenfassen. Wir sahen in dem Campana-Grabe die ersten Anfänge der Malerei unter orientalischem Einflusse entstehen. Die Tierszenen, die wir dort zuerst antrafen, haben sich, wie wir sahen, bis in die Anfänge des V. Jahrhunderts im Giebelfelde behauptet, und alle Stilwandlungen mitgemacht, aber doch viel länger, wie die unteren Dekorationen, ihren orientalisierenden Stil konserviert. Im V. Jahrhundert werden auch die Tiergruppen allmählich aus den Giebeln durch Gestalten von Fabelwesen, und später von Menschen verdrängt, mit ihnen schwindet auch die Mittelstütze des Giebels. Auf den Wänden des Grabes sahen wir erst nur an der Rückwand teppichartige Dekorations-Malerei. Schon im Campana-Grabe trat uns dabei der erste Versuch, eine Handlung darzustellen, entgegen. In der Tomba dei Tori sahen wir noch die teppichartige Anordnung des Hauptbildes, aber hier trat schon ein Giebel dazu, und unten tritt zum ersten Male das Zweigmotiv auf, das Hauptbild aber erzählt bereits eine mythologische Handlung. Die caeretaner Thonplatten zeigen uns zuerst Szenen aus dem wirklichen Leben, als deren Vorstufe wir wieder die obscönen Genrebildchen der Tomba dei Tori ansehen dürfen. Der Maler der Tomba della Pesca e della Caccia brachte schon die Lieblingsbeschäftigung, den Tanz, zur Darstellung und schilderte die Freuden der Jagd und

des Fischfanges, und diese Szenen aus dem täglichen Leben wurden nun immer häufiger. Ein kräftiger Realismus entwickelte sich unter dem Einfluß jonischer Malweise, um dann unter attischem Einfluß einer idealeren Auffassung zu weichen, aber auch jetzt ändert sich der Geschmack in der Auswahl des zur Darstellung gebrachten Gegenstandes nicht; es bleiben nach wie vor die Szenen aus dem Leben. Das Thema der Maler, Spiele und Feste, sind die Lieblingsbeschäftigung der Etrusker gewesen; auch die Jagd haben sie geliebt. Es sind genau dieselben Vergnügen, die bis auf den heutigen Tag das Ideal des Italieners geblieben sind. Daß ein Gelage mit Tanz der Inbegriff eines Festes ist, das zeigen die Malereien zur Genüge. Aber ebenso wie bei den Griechen, ist auch bei den Etruskern das Trinken beim Fest eine Hauptsache, und darin unterscheiden sie sich sehr wesentlich von den heutigen Italienern, die dem Essen bedeutend mehr Wert beilegen als dem Getränk. Die Cornetaner Maler können die Gefäße nie groß genug darstellen um ihre Bedeutung zu zeigen, und wirklich sind in Corneto ja wahre Riesenexemplare von Trinkschalen gefunden worden. Es gab nun verschiedene Arten von Gelagen. Erstens solche, an denen Mann und Frau mit allen Kindern teilnahmen; dabei ließ man sich auch zuweilen einen schönen Reigentanz mit Musik vortragen, bei dem es sehr züchtig und anständig herging. Ferner gab es aber auch Feste, bei denen nur Jünglinge und Mädchen zugegen waren, und wo dann wohl die Festteilnehmer selbst den Tanz aufführten, bei dem es je nach Laune, bald feierlicher, bald heiterer herging. Ferner gab es aber auch Feste, an denen nur Jünglinge und Männer teilnahmen, so wie in Griechenland, wobei man möglichst der Kleider sich entledigte; bei dieser Gelegenheit wird jener wilde Tanz aufgeführt, den wir mit einem Cancan verglichen; natürlich konnte an solch einem Festabende einmal auch ein loses Frauenzimmer teilnehmen, das sich am Trinken und Tanzen beteiligte. Daß die eben von uns geschilderten Feste nichts mit dem Totenkultus zu tun haben, ist selbstverständlich. Aber es hat auch sicher ein Leichenmahl gegeben, dieses stellt die Tomba del Letto funebre dar; dabei ging es natürlich sehr ernst und würdig zu, und das leere Ruhebett lud die Toten ein, sich an der Zeremonie zu beteiligen. Auch die Prothesis finden wir im Grabe dargestellt. Daß aber in der Tomba del Morto ein Tänzer neben dem Klagenden steht, darf uns nicht irre führen; wir haben ja gesehen, wie ungeniert die Maler die allerverschiedensten Dinge ganz harmlos in den Darstellungen an einander reihen und so steht auch hier der Tänzer in gar keiner Beziehung zur Prothesis. Ein zweites Lieblingsvergnügen waren die

öffentlichen Spiele und die Übungen der Palästra, bei denen auch Gaukler und Possenreißer, Riesen und Zwerge auftreten konnten, die sich überall einfanden, wo etwas los war, ganz so, wie dieses noch heute geschieht. An den Festvorstellungen nahmen auch die Frauen regen Anteil. Die gymnastischen Spiele unterschieden sich nicht von den griechischen. Nur scheint die Quadriga beim Wettrennen unbekannt gewesen zu sein. Ferner scheint man für Reiterspiele geschwärmt zu haben. Solche Festspiele mögen ja auch zu Ehren von Verstorbenen veranstaltet worden sein, aber sicher nicht ausschließlich. In eine besondere Kategorie von Vergnügen gehört das Fersü-Spiel (oben S. 41). Offenbar ist es zu Ehren von Verstorbenen aufgeführt worden; ob von Sklaven und Gefangenen, oder von freien Leuten, ist nicht zu entscheiden, obgleich das Letztere das Wahrscheinlichere, wenigstens für die frühere Zeit, ist.

Eine dritte Lieblingsbeschäftigung war die Jagd. Daß Tierhetzen auch bei Schaustellungen vorkamen, ist nicht ausgeschlossen, läßt sich aber aus den Darstellungen nicht erweisen. Die Eberjagd haben wir eben kennen gelernt, und früher schon eine Heimkehr von der Hasenjagd gesehen. Ich will nun versuchen eine kurze Schilderung einer etruskischen Hasenjagd zu geben, indem ich noch zwei chiusiner Reliefs heranziehe, die sich beide im British Museum befinden. (Die Photographien verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. W. Müller, welcher sie demnächst zu publizieren gedenkt). Eine etruskische Hasenjagd muß unserer modernen Parforcejagd in nichts nachgestanden haben. Es wurde dort aber sowohl zu Pferde als auch zu Fuß gejagt. Bei dem hügelichen Gelände in Südetrurien ist das jedenfalls eine tüchtige Leistung. Gejagt wurde mit einer Rasse offenbar langhaariger Wolfshunde, deren Typus sowohl die Reliefs, als auch die Malerei des Augurengrabes recht deutlich zeigt. Der Jäger hielt beim Auszug den Hund an der Leine. Als Jagdwaffen dienten: die Keule, der kurze Jagdspeer, ein langes Messer, das Pedum oder gebogene Wurfholz, welches am genauesten im Augurengrabe dargestellt ist, und ein Instrument, das aus einem kurzen Stocke bestand, an dem ein Gewicht mit biegsamen Riemen befestigt war, eine Art Dreschflegel. Ebenso wie Hasen wurden auch Rehe gejagt. Eine besondere Würdigung verdient aber das Hundehalsband und die Hundeleine, deren musterhafte Konstruktion das Augurengrab zeigt. Sie ist gewiß nicht für das Fersü-Spiel, sondern für die Hasenjagd konstruiert. Um den Hals des Hundes läuft ein Riemen, an dem ein Holz befestigt ist. Das Holz hat an jedem Ende eine runde Öse. Durch die eine läuft das Halsband, durch die zweite die Leine der Koppel oder

Fessel. Der Jäger hält nun beim Auszug beide Enden der durch die Öse laufenden Leine fest. Sobald der Hund Witterung bekommt muß der Jäger natürlich sehr fest halten, und kann durch ein leichtes Anziehen der Leine schon würgen. Er muß also in schnellstem Lauf dem Hunde folgen. Im richtigen Moment läßt der Jäger das eine Ende der Leine los; die Leine entgleitet der Öse, der Hund ist befreit und kann das Wild fassen oder stellen. Da man meist mit zwei, oder mehr Hunden gejagt haben wird, so mußte natürlich der Jäger gleich zur Stelle sein, wenn er noch ein Stück vom Hasen retten wollte. Diesen allerkritischsten Moment der ganzen Jagd, stellt das chiusiner Sarkophagrelieffragment dar. Der Jäger konnte nun vor diesem Moment das Wild durch einen Speerwurf, oder einen wohlgezielten Wurf mit dem Pedum verwunden oder lähmen, und dadurch dem Hunde den Fang erleichtern. Jedenfalls erforderte diese Jagd eine ganz außerordentliche Gewandtheit des Jägers. Das Londoner Fragment zeigt zwei einzelne Bilder. Auf dem ersten Bilde haben zwei Hunde den Hasen gestellt, und niedergeworfen, gerade so, wie die Löwen im Giebel des Augurengrabes die Gazelle, und beißen ihm das Rückgrat durch. Links eilt ein Jäger heran, in der Linken das Pedum, in der Rechten das lange Dolchmesser, mit dem er zwischen den Schnauzen der Hunde hindurch den Hasen erstechen wird; die Linke mit dem Pedum holt schon gleichzeitig aus, um den Hund durch einen wohl recht unsanften Hieb von seiner Beute zu verscheuchen. Von der andern Seite eilt ein zweiter Jäger heran, den Speer in der Linken, die Keule in der Rechten schwingend. Mit ihrem dünneren Ende wird er dem zweiten Hunde gleich eins versetzen. Auf dem zweiten Bilde hat der Hund eben dem davonjagenden Reh ins Rückgart gebissen; der Jäger schwingt den Speer, denn das Reh ist noch nicht zusammengebrochen; in der Linken hält er drohend den Dreschflegel über dem Hunde. Das Relief der Londoner Ciste zeigt drei Jäger mit zwei Hunden von der Jagd heimkehrend. Der erste trägt zwei Hasen am Stock über der Schulter, wie der Knabe des Jägergrabes, während der Hund am schweißenden Hasen leckt. Der zweite mit dem Pedum und dem zweiten Hunde, und der dritte mit Speer und einem Reh auf der Schulter reden lebhaft, gegen einander gestikulierend.

Wir sehen auch in diesen Darstellungen, die erst dem Anfang des V. Jahrhunderts angehören, denselben frischen lebensvollen Naturalismus.

Die Gräber des freien und des späteren Stiles.

Für die nun folgende Periode der etruskischen Wandmalerei, welche vollkommen unter dem Einfluß attischer Malerei steht, sind wir wieder in der glücklichen Lage, einige sehr gute Publikationen zu besitzen. Leider sind viele der Gräber in sehr stark zerstörtem Zustande aufgedeckt worden und haben später durch unglückliche Umstände noch mehr gelitten.

Das erste Grab, das in diese Gruppe gehört, die **„Tomba della Pulcella“** (1) ist verhältnismäßig gut erhalten, von Körte musterhaft publiziert und ausführlich beschrieben worden. Die Anlage dieses Grabes entspricht noch ganz dem älteren in Corneto üblichen Typus. Es besteht aus einer Kammer mit Giebeldach, welche tief im Inneren des Hügels angelegt ist. Die Decke zeigt das gewöhnliche Schachbrettmuster. Die Längswände zeigen die Darstellung eines Gelages, an dem Jünglinge und Mädchen in reichen Gewändern teilnehmen. Hinter den Klinen sind wieder die Bäume sichtbar, hier aber nicht mehr streng stilisiert, sondern recht frei behandelt. Die Klinen sind mit reich verzierten Decken behangen; einer der Jünglinge spielt die Lyra. Außer dem üblichen nackten Mundschenken ist auch noch ein kleines Mädchen als Bedienung anwesend. Die Rückwand zeigt einen Alkoven, zu dessen beiden Seiten Flöten- und Kitharaspieler stehen. Körte hält sie der dunklen Gesichtsfarbe wegen für männlich, dagegen spricht aber das Gewand, der lange Chiton mit Überfall. Ich möchte sie daher mit den früheren Erklärern (Dasti und Brizio) für weiblich halten. Der Alkoven ist ganz nach Art der Säulenhalle vor dem Hause gebildet und mag wohl, wie Körte meint, zur Auf-

1) **Tomba della Pulcella in Corneto.** 1873 entdeckt.
Literatur: 1. Bull. d. Inst. 1873. S. 98—101. (Brizio.)
2. Antike Denkmäler II. Taf. 43. (Körte.)
3. Dasti, Not. stor. arch. di Corneto. S. 314 ff.
4. Dasti, Tombe etrusche. S 13. № 3.
5. Phot. Moscioni 8617—8624.

nahme der Leiche gedient haben. Dafür spricht auch die innere Wanddekoration des Alkovens, die fliegenden Genien mit dem Tuch. Den ersten fliegenden Dämon trafen wir schon auf den Caeretaner Terrakottaplatten; hier finden wir sie zu zweien, ein Zeichen, daß man sich unter diesem Wesen nicht eine bestimmte Persönlichkeit, sondern eine Gattung von dämonischen Wesen vorstellte. Es sind dies die Ahnen der so bekannten fliegenden Genien, welche auf den römischen Sarkophagen fliegend einen Kranz halten. Sie werden uns von nun an häufiger in mancherlei Verrichtung begegnen. Körte datiert das Grab um die Mitte des fünften Jahrhunderts; dieser Datierung können wir nur zustimmen. Das Grab bildet, was Stil und Darstellung anbetrifft, den Übergang von den strengen Malereien zu denen des schönen freien Stils, es zeigt aber noch alle Gesichter im Profil.

Die Gemälde, welche sich hier unmittelbar anfügen lassen, sind die Malereien des ersten Gemaches der **„Tomba dell Orco“** (2). Dieses Grab zeichnet sich durch seine unregelmäßige Anlage aus. Es ist anders als die bis jetzt behandelten Cornetaner Gräber angelegt. In diesem Grabe, das am Abhange eines Hügels unter dem jetzigen Kirchhofe von Corneto angelegt ist, steigt man nur wenige Stufen hinab; ein fast horizontaler Stollen führt zur Tür des Grabes, welches aus zwei Räumen besteht, die durch einen breiten Gang verbunden sind. Das Grab ist von Helbig publiziert und genau beschrieben worden. Er gibt in den Annali 1870 S. 16 den Grundriß, und hat schon dort den großen Unterschied zwischen Anlage und Dekoration der beiden Räume festgestellt. Der erste Raum hat trotz seiner unregelmäßigen Form doch noch eine gewisse Verwandtschaft mit den älteren Cornetaner Gräbern. Die Decke bildet hier noch einen ganz flachen Giebel. Das Hauptgemach zeigt den Firstbalken und die Dachbretter in plastischer Ausführung. Die Figuren der Gemälde stehen denen der Tomba della Pulcella stilistisch noch sehr nahe. Der zweite Raum links zeigt aber in Anlage und Dekoration ganz andere Formen, und ist zweifellos eine spätere Vergrößerung des Grabes. Wir müssen uns nun erst mit dem ersten Raum und seinen Gemälden befassen, und wollen den zweiten weiter unten, im Zusammenhange mit den ihm stilverwandten Gemälden behandeln.

2) **Tomba del Orco (Polifemo) in Corneto.** 1868 entdeckt.
Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1870. S. 16—24. (Helbig.)
2. Mon. d. Inst. IX. Taf. 14_2—15e.
3. Dasti, Tombe etrusche. S. 30. № 14.
4. Martha, Fig. 568.
Zeichnung von Schulz im römischen Institut.

Die Gemälde, welche die Wände dieses Raumes umziehen, sind leider sehr arg beschädigt; ein großer Teil ist bald nach der Öffnung des Grabes von den Wänden gestürzt; aber das wenige, was heute noch sichtbar ist, gibt uns noch deutlich zu erkennen, wie außerordentlich schön diese Gemälde gewesen sein müssen. Die Zeichnung der Monumenti läßt das freilich kaum ahnen, wohl aber die Steindruck-Tafeln nach den Kreidezeichnungen der Köpfe. Die Rückwand des Grabes zeigt wieder einen Mann und eine Frau auf der Kline. Von der Frau ist gerade noch soviel erhalten, daß es sich feststellen läßt, daß sie ein Weib gewesen: ihr Unterkörper und der geknöpfte Ärmel ihres Chiton. Vor und hinter der Kline haben sich je ein Kinderköpfchen erhalten. Über dem Bilde zieht sich ein Weinlaubfries hin, unter dem Bilde ein Mäanderband; zu jeder Seite der Kline folgen Bäumchen. Darauf folgt hinter der etwas vortretenden Ecke rechts ein neuer Typus, den wir mit seinem üblichen Namen zunächst Charun nennen wollen. Es ist ein männlicher Dämon von abschreckend scheußlicher Gestalt, der Ahnherr des mittelalterlichen Teufels, mit dem er viele gemeinsame äußere Züge und auch Charakterverwandtschaft hat. Er hat große Flügel, einen Kopf mit langen, wirren, ungekämmten Haaren, einen Spitzbart und einen Adlerschnabel als Nase; über seiner Schulter züngelt eine bärtige Schlange hervor, und seine Schuhe hat er ebenfalls mit Schlangen zugeknotet. In beiden Händen schwingt er seine Waffe, einen mächtigen Hammer (oder eine Fackel). Auf unserem Bilde fehlt zwar der Kopf des Hammers doch läßt er sich nach anderen Darstellungen ergänzen. Sein Kostüm besteht aus einem kurzen Ärmelchiton und einem Gürtel, der durch zwei kreuzweise über die Brust laufende Tragbänder gehalten wird. Über ihm setzt sich das Weinlaubornament fort. Die nächste erhaltene Wand rechts zeigt die Reste von einem zweiten Paare auf der Kline. Erhalten hat sich nur der Kopf eines jungen Mädchens mit einem Kranz im Haar, und der Oberkopf eines ebenfalls bekränzten Jünglings, dessen eine erhaltene Hand einen Zweig hält. Der Kopf des Mädchens ist von großer Schönheit und zeigt den schönsten freien attischen Stil vom Ende des fünften Jahrhunderts. Alle Köpfe sind aber auf diesen Gemälden noch völlig im Profil gezeichnet; von Schattenmodellierung ist noch keine Spur vorhanden und Verkürzungen fehlen ebenfalls noch vollkommen. Über dem Bilde der Rückwand ziehen sich lange Inschriften hin, einzelne Worte sind neben die Köpfe der Figuren der rechten Wand geschrieben.

Wir sehen hier also immer noch Typen eines Festes dargestellt: darauf deuten die Kränze im Haar. Aber mitten unter den Festteilnehmern steht der Charun ganz isoliert und ohne direkte Beziehung zu ihnen. Der Dämon des Todes steht aktionslos mitten unter den Lebenden.

Das Grab, welches wir seinem Stile nach, hier anreihen müssen, ist die **„Tomba degli Scudi"** (3) zu Corneto. Dieses Grab zeigt eine für Corneto neue Form der Anlage. Es besteht aus einem Hauptraume, der noch ein ganz flaches Giebeldach zeigt, und an den sich an drei Seiten Nebenräume anschließen, die mit einer Tür und je zwei Fenstern mit diesen verbunden sind. Der Hauptraum ist mit Gemälden geschmückt; im Raum, der an die hintere Wand anschließt, sind vierzehn große Schilde an die Wand gemalt, eine ganz alte Sitte, die wir schon von dem Campanagrabe her kennen. Das Grab ist wieder wie die meisten Cornetaner Gräber tief im Inneren des Berges angelegt. Die Gemälde des Hauptraumes sind sehr stark beschädigt, aber an keiner Wand ganz ausgelöscht. Die sehr sorgfältige Zeichnung der Publikation und die genaue Beschreibung überheben uns der Notwendigkeit auf für uns unwichtige Dinge einzugehen. Die Eingangswand zeigt zu jeder Seite der Tür je zwei Musikanten, von denen der eine in eine grade, der andere in eine gebogene Trompete stößt. In der Ecke links vom Eingange sind, neben den Musikanten gegen die Ecke gewandt, noch der Kopf eines Knaben, ein Mann und zwei Jünglinge, welche Stäbe schultern und in lange Mäntel gehüllt sind, erkennbar. Auf der linken Seite entsprechen ihnen drei Frauen. Auf der rechten Wand des viereckigen Raumes sind in der Ecke links ein Kitharaspieler und ein Flötenspieler im langen Mantel dargestellt, welche am Fußende einer Kline stehen, auf der ein Mann liegt und eine Frau in reichem Gewande sitzt. Der Mann hält die Trinkschale in der Linken und legt der Frau die Rechte auf die Schulter. Vor der Kline steht ein Tisch mit Speisen. Auf derselben Wand, jenseits der Tür und zwischen dem Fenster, ist ein nackter kleiner Knabe sichtbar — der Mundschenk. Jenseits des Fensters, in der rechten Ecke stehen ein Mann und zwei Frauen. Auf der rechten Seite der Rückwand setzt sich das Gelage fort. Dort sind ein Jüngling und ein Mädchen in derselben Gruppierung ebenfalls vor einem Speisetisch auf der Kline dargestellt,

3) **Tomba degli Scudi (quatro Stanze) in Corneto.** 1870 entdeckt.
Literatur: 1. Dasti, Tombe etrusche. S. 25. № 12.
2. Mon. d. Inst. (Supplement). S. 2. Taf. 4—7.
3. Phot. Moscioni 8373.
Aquarell (Situationsplan und Gemälde) von Mariani im römischen Institut.

nur das Spiel der Hände ist verändert. Am Fußende der Kline steht ein kleines Mädchen, das einen Fächerwedel hinter der Frau hält. Zwischen der hinteren Tür und dem zweiten Fenster schließt wieder ein kleiner nackter Mundschenk mit einer Kanne in der Hand die Szene ab. In der linken Ecke derselben Wand stehen zwei Männer in langen Mänteln, der erste auf einen Knotenstock gestützt. In der rechten Ecke der linken Seitenwand sitzen ein Mann mit langem Stabe und eine Frau auf Sesseln; die Frau wendet sich nach dem Manne um und deutet auf ihn mit dem Zeigefinger. Der Mann trägt den Namen „Veltur Velcha", die Frau einen nicht mehr kenntlichen Namen. In der linken Ecke derselben Wand stehen wieder drei Männer, der eine von ihnen auf einen langen Stab gestützt.

Natürlich müssen wir uns hier wieder die ganze Komposition als eine zusammenhängende Darstellung denken. Eine Szene, die aus dem Raum auf die Wand projiziert ist. Es ist ein Fest dargestellt, denn alle Personen tragen Kränze im Haar. In der rechten Ecke des Raumes findet eine Mahlzeit statt, aber es geht dabei feierlich und ernst her, trotz der Musik an der Eingangstür, wo sie ja, wie wir sahen, hingehört. Gegenüber den Speisenden aber sitzt das Ehepaar auf Stühlen und die Frau deutet auf ihren Mann, als wollte sie ihn auf etwas aufmerksam machen. Dieser aber sieht schon längst sehnsüchtig hinüber nach den vollen Tischen. Er ist der Tote, der mit seiner Frau erschienen ist, um unsichtbar am Totenmahl teilzunehmen. Die stehenden Männer und Frauen schauen der feierlichen Handlung aus respektvoller Entfernung zu. Die meisten Personen haben Inschriften neben sich. Aber noch zwei unsichtbare Gäste haben sich zur Feier eingefunden. Zwei geflügelte Genien haben sich über dem Fenster der Rückwand niedergelassen, der eine hält eine umgekehrte Fackel, der andere schreibt auf ein Diptychon. Unter den Malereien zieht sich ein laufender Hund hin. Die Malerei zeigt einen schönen freien Stil und vorzügliche Technik. Hier werden schon Gesichter im Dreiviertel-Profil dargestellt, und Verkürzungen gezeichnet. Der Einfluss der attischen Malerei ist unverkennbar.

In die letzten Dezennien des fünften Jahrhunderts gehören auch zwei gemalte Gräber bei Orvieto. Das eine die **„Tomba Gollini"** (4)

4) **Tomba Gollini bei Orvieto.** 1863 entdeckt.

Literatur: 1. Bull. d. Inst. 1863. S. 41—56. (Gamurrini.)
2. Conestabile — Gollini, Pitture murali. Firenze 1865.
3. Montelius, 249.
4. Martha, Fig. 266, 279, 281, 292.

ist publiziert. Es besteht aus einer Kammer, die durch eine Scherwand in zwei Teile geteilt ist. Diese Trennungswand durchschneidet den Raum bis zu zwei Dritteln. Beide Hälften des Raumes sind mit Gemälden geschmückt. In der einen Hälfte werden die Vorbereitungen zu einem Festmahl geschildert. Hier sind eine Küche und eine Bäckerei dargestellt. In der anderen Hälfte des Raumes wird das Festmahl selbst gezeigt. Der Raum hat ein flaches Giebeldach. Im Giebelfelde der Eingangswand sind Schlangen gemalt, darunter an der Wand Zweigespanne mit Wagenlenkern. Die eine Wand zeigt die Musikanten, welche auf die Gruppe von tafelnden Männern und Frauen, die auf Klinen ruhen, zuschreiten. Vor den Klinen steht ein reich besetzter Kredenztisch, vor welchem ein Flötenspieler und ein Kitharaspieler, sowie zwei Mundschenken stehen, der eine nackt, der andere im Chiton. Hinter dem Kredenztisch sitzen ein Mann und eine Frau auf hohen Thronen, die in keinem sichtbaren Zusammenhange mit den Schmausenden stehen. Der Mann trägt das Kostüm des Hades und neben ihm steht auch sein Name „Eita," neben der Frau steht „Fersipnai." Es sind also Hades und Persephone, welche wie es scheint, bei sich im Tartarus ein Festmahl geben, aber sie nehmen die Plätze der Toten, welche am Leichenmahl als unsichtbare Zuschauer auf den für sie bereitgestellten Ehrenplätzen teilnehmen, ein. Der Tote wird hier gleichsam mit Hades identifiziert. In der Küche nebenbei hängt ein Stillleben von geschlachteten Tieren, darunter ein geschlachteter Ochse, und bei Flötenmusik wird hier gebacken und gekocht.

Im zweiten Grabe, in der **„Tomba degli Hescanas"** (5), das ebenfalls publiziert ist, zeigt das Wandgemälde auf der Rückwand von links nach rechts einen Mundschenken mit einer Kanne in der Rechten, der offenbar noch zu der jetzt zerstörten Szene auf der linken Längswand gehört. Von dieser Szene ist an der anschliessenden Eingangswand noch der Schenktisch erhalten, vor dem ein Mann im Mantel steht, der sich auf seinen Stab stützt. Es war also auf dieser Wand ein Gelage dargestellt. Auf den Mundschenken folgt auf der Rückwand noch ein beflügelter weiblicher Dämon, der in der Linken ein Alabastron, in der Rechten einen Kranz hält. Ihm entspricht jenseit der Mitte der Wand ein zweiter ebensolcher Dämon, der eine Ciste zu tragen scheint. Zwischen diesen zwei Dämonen sind noch Reste von zwei Figuren erhalten, von denen die eine, wie es scheint, eine Frau, die andere wieder einen Mann darstellte, welcher

5) **Tomba degli Hescanas bei Orvieto.** 1883 entdeckt. Publiziert von Cardella, Le pitture della Tomba etrusca presso Orvieto. Rom 1893.

sich auf irgend einen Gegenstand stützt, der nur ein Altar oder eine Basis gewesen sein kann. In der äussersten rechten Ecke dieser Wand folgt auf den Flügeldämon ein Mann im Mantel, der sich auf seinen Stab stützt. Die rechte Längswand zeigt verschiedene Gruppen aus einer Prozession, die, wie es scheint, in sehr losem Zusammenhang mit einander stehen. Den Abschluss dieser Gruppen bildet neben der Tür eine Biga. Dem Stil nach gehören die Gräber in dieselbe Zeit, sie sind sehr gut gemalt und zeigen schon einen recht freien Stil. Im zweiten Grabe findet sich der Familienname „Hescanas."

Diesen Malereien, die schon einen Anfang von Schattenmalerei zeigen, sind die Gemälde der zweiten Kammer der **„Tomba del Orco"** (2) am nächsten verwandt. Helbig hat die Erklärung der Figuren und Inschriften unzweifelhaft richtig gegeben. Hier sind wirklich Szenen aus der Unterwelt dargestellt, das ist auch durch die Beischriften unmissverständlich angegeben. Aber die mythologischen Personen, die hier auftreten: Hades, Persephone, Agamemnon, Teiresias, Aias und Theseus, sind allesamt Griechen, ihre Namen sind nur etruskisch entstellt. Der einzige Etrusker in dieser Gesellschaft ist der Dämon Tuchulcha, es ist der uns schon bekannte Typus des Charun. Hier hat er jedenfalls seinen richtigen etruskischen Namen. Er sieht genau so aus, wie der Charun der ersten Kammer, nur noch etwas grässlicher. Er hat dieselbe Physiognomie, nur dieses Mal nicht Satyr- sondern richtige Eselsoren, dazu Schlangen als Hörner im Haar und anstatt des Hammers schwingt er eine Schlange in der Hand. Mit der zerstörten Rechten fasste er offenbar den armen Jungen am Kragen, dessen Kopf allein erhalten ist, und den er als neuen Ankömmling dem Theseus vorstellt. Aber auch die ganze Unterwelt ist recht etruskisch ausgestattet: Dämpfe und Schlangen füllen sie an. Pluto hält eine Schlange in der Hand und die schöne Persephone hat ein rechtes Medusenhaupt bekommen, denn ihre Haare sind mit einer Schlangenkrone geschmückt. Dies alles sind mehr oder weniger ungriechische Züge. Im Gollinigrabe sind Hades und Persephone wahrscheinlich noch mit den Toten identifiziert in die Unterwelt eingeführt. Dem Paare der Tomba Gollini fehlt jedes grässliche Attribut und die Gesellschaft, in der es sich befindet, entbehrt jedes heroischen Charakters. Da die Malereien des Gollinigrabes etwas älter als die der Tomba del Orco sind, so wäre es sehr begreiflich, wenn die griechische Auffassung, die noch nicht durchgedrungen war, solche Konfusionen hervorgebracht hätte. In der Tomba del Orco sind die Bewohner der Unterwelt griechische Heroen, die sich alle mit Nichtstun beschäftigen, die Gesellschaft dagegen, in der sich das trauernde Paar in der

Tomba Gollini befindet, sind echte und rechte Etrusker, die mit einer ihrer Lieblingsunterhaltungen, mit Schmausen, beschäftigt sind. Ausser der Hadesdarstellung findet sich aber in demselben Raume noch ein Schenktisch, vor dem ein Mundschenk steht; diese Gruppe darf ebensowenig in Verbindung mit der Unterweltsszene gebracht werden, wie ein anderes Bild derselben Kammer, auf dem Odysseus dem Kyklopen das Auge aussticht. Vielleicht schloß sich an den Schenktisch noch eine Gelageszene an, die jetzt zerstört ist. Die Kyklopenszene ist eine Meisterleistung in jeder Beziehung, aber auch sie ist griechisch und vermutlich sogar nach einem griechischen Vorbilde gemalt; sie zeigt schon die volle Beherrschung der Schattenmalerei und damit den Anfang einer neuen Ära der etruskischen Malerei der Kunst des IV. Jahrhunderts. Wir sehen in diesen Gemälden zum erstenmal das Eindringen ganzer Szenen aus der griechischen Mythologie in die etruskische Grabmalerei und vielleicht zeigt uns der Kyklop den Vermittler: Sicilien und Unteritalien. Daß nun die griechischen Mythen ein etruskisches Kolorit erhalten, ist natürlich nicht zum Verwundern. Hier aber können wir am deutlichsten sehen, was etruskische Vorstellungen sind und wie sie sich von den griechischen unterscheiden.

Hier müssen wir nun die **„Tomba François“** (6) anschließen, die Körte in musterhafter Weise interpretiert und datiert hat. Wir können uns daher darauf beschränken, die von Körte festgestellten Tatsachen in den Zusammenhang unserer Untersuchung einzuflechten. Wie in dem zweiten Gemache der Tomba del Orco, sind auch in diesem Grabe Szenen aus der griechischen Sage, und zwar aus dem Kreise der Ilias dargestellt. Körte hat mit Recht wahrscheinlich zu machen gesucht, daß auch griechische Vorbilder dabei benutzt worden seien. Aber einige etruskische Typen sind doch in die reingriechische Darstellung eingedrungen. Vor allem der Charun, den wir in der Tomba del Orco unter dem Namen Tuchulcha kennen gelernt haben; wahrscheinlich hat er hier den griechischen

6) **Tomba François (Torlonia) in Vulci.** 1857 entdeckt.

Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1859. S. 325—367. Tav. d'agg. M. (Brunn.)
2. Mon. d. Inst. VI. Taf. 31—32.
3. Körte, Archäol. Jahrb. 1897. S. 57—80. Petersen, Archäol. Jahrb. 1899 S. 46.
4. Noël des Vergers, L'Etrurie et les Etrusques. Paris 1862—64. Pl. 21—30.
5. Münzer, Rhein. Mus. 1890. S. 596.
6. Garucci, Tavole fotografiche delle pitture Vulcenti. Rom 1866.
7. Martha, Fig. 147, 172, 269, 270.

Copien im Vatikan, Museo Gregoriano und Zeichnung im römischen Institut.

Namen des Charun adoptiert, um in die griechische Gesellschaft hineinzupassen. Er hat aber hier seine Flügel verloren, trägt aber noch sein etruskisches Gewand und seinen Hammer; aus seinem Papageienschnabel ist eine Adlernase geworden, sein wirres Haar, das unter einer helmartigen Kappe hervorschaut, entbehrt der Schlangen. Er spielt hier in der Szene die Rolle eines ganz passiven, unnützen Zuschauers, aber nach etruskischer Auffassung musste er dabei sein wo gemordet wurde. Die zweite ungriechische Figur in der Darstellung ist der weibliche Flügeldämon, der erschreckt und mit warnend erhobenem Finger zuzuschauen scheint. Diese weibliche Gestalt wirkt im Gegensatz zum Charun wie der gute Geist neben dem bösen. (Brunn, Kl. Schriften I S. 174 hält sie für Iris). Neben diese mythologischen Szenen tritt nun aber, wie Körte gezeigt hat, auch eine historische, und zwar eine ganz und gar nationale Heldentat. Der Tierfries des Grabes, der eine große Ähnlichkeit mit den Tierfriesen der südrussischen Gold- und Silbersachen zeigt, bestätigt nur noch Körtes Datierung der Gemälde in den Anfang des vierten Jahrhunderts. Körte führt bei Besprechung der Gemälde des François-Grabes zwei bemalte etruskische Sarkophage an, die er für etwas älter hält, als die Malereien; beide stammen aus Corneto. Daß der eine von ihnen, der Amazonensarkophag (7), eine griechische Arbeit ist, wird sich wol nicht bestreiten lassen. Diese wundervollen Malereien hat Amelung (Führer S. 188) einem etruskischen Künstler zwischen 400 und 350 zugeschrieben, der besonders stark unter griechischem Einfluß gestanden hat. Eine entfernte Verwandtschaft verbindet nun das Motiv der Kassandra des François-Grabes und die ebenfalls nackte Amazone der einen Schmalseite des florentiner Sarkophages, deren Komposition allerdings unbeholfener ist, als die der Kassandra. Das Erfassen des Feindes oder Opfers bei den Haaren, treffen wir auf dem Phigalia-Fries, auf dem Sarkophage und im François-Grabe. Auf dem Sarkophage kommt auch das aus Phigalia bekannte Motiv der sich umwendenden Amazone vor. Körtes Datierung läßt sich somit noch durch weitere Vergleiche stützen, und wir haben damit einen festen Punkt für die stilistische Chronologie der etruski-

7) **Amazonensarkophag aus Corneto,** im Museo arch. Florenz.
Literatur: 1. Bull. d. Inst. 1869. S. 198 ff. (Donner.)
2. Ann. d. Inst. 1873. S. 239 f. (Klügmann.)
3. Mon. d. Inst IX. Taf. 60.
4. Journ. of Hell. st. 1883. Pl. 31—38. S. 345—369. (Colvin.)
5. Woermann-Woltmann, Hist. of peint. I. 1880. S. 100 ff.
6. Dennis, [3] Cities and Cimitt. of Etr. S. 96 ff.

schen Wandmalerei, zu dem unsere Datierung in keinen Widerspruch gerät. Auf Brunn's und Helbigs Chronologie brauchen wir nicht näher einzugehen, da schon Körte sie abgetan hat.

Wir müssen nun hier die **„Tomba Bruschi“** (8) in Corneto anschließen, die von Brunn publiziert ist. Das Grab war bei seiner Auffindung schon stark zerstört, und die Tafel der Monumenti ist schlecht genug. Eine recht gute Zeichnung des Grabes befindet sich im deutschen Institut zu Rom. Seine Form ist eine in Corneto ungewöhnliche: die Decke der viereckigen Kammer wird durch zwei Pfeiler gestützt. Es sind hier lange Züge von Männern und Knaben geschildert. Auf der einen Wand des Grabes ist noch eine Gruppe gut erhalten. Es ist eine stehende Frau im langen Chiton und Mantel, welche einen Granatapfel in der Hand hält. Vor ihr steht ein kleines Mädchen, das ihr einen Spiegel vorhält. Es ist ein reines Genremotiv und steht in keinem Zusammenhange mit den übrigen Darstellungen. Hinter der Frau folgt ein Zug; erhalten sind nur die nackten Füße von drei Männern und die vier Füße eines schre tenden Pferdes und der vordere Teil eines Mannes in kurzem Panzer, der ein Schwert unterm Arm trägt und dabei in eine Trompete stößt. Sein Kopf ist leider zerstört. Dieser Mann schreitet nun vor dem Zuge her. Brunn vermutet wegen der Anwesenheit des Flügeldämons auf dem zweiten Bild eine Trauerprozession. Ich möchte eher glauben, daß im ersten Bild der Aufmarsch von Gladiatoren dargestellt war. Auf der einen Längswand ist eine große Gruppe von Männern und Knaben in weißen Mänteln dargestellt, einer darunter bläst eine große runde Trompete, ein zweiter eine lange gebogene Trompete. Von der rechten Seite führt ein Mann einen Reiter herzu; links von der Gruppe, die im ganzen aus sechzehn Erwachsenen und einem Kinde besteht, schreitet ein geflügelter Dämon herzu, hinter dem noch zwei Männer im Mantel stehen. Auch diese Gruppe könnte eine Szene aus den Gladiatorenspielen darstellen, dabei wäre die Anwesenheit eines Todesdämons ja ganz begreiflich. Die zweite Schmalwand zeigt wieder einen Zug von Musikanten, welche dieselben Instrumente spielen, wie die vorigen. Daß die gebogene Trompete ein Instrument ist, das bei Wettkämpfen gebraucht wird, sahen wir schon auf einem Chiusiner Grabgemälde (S. 67). Zu einer Trauerfeier brauchte man Flötenmusik. An einem der Pfeiler ist noch eine

8) **Tomba Bruschi in Corneto.** 1864 entdeckt.
Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1866. S. 422—442. (Brunn).
2. Mon. d. Inst. VIII. Taf. 36.
3. Brunn, Kl. Schriften. I. S. 180.
Zeichnung im römischen Institut.

stehende weibliche Gestalt gemalt, und an einer anderen Seite eines Pfeilers ein sitzender Charun, der seinen Hammer schultert. Er hat keine Flügel mehr und keinen Schnabel, sondern nur eine gebogene Nase und ein weit aufgesperrtes Maul. Unter den Gemälden zieht sich ein laufendes Hund-Ornament mit eintauchenden Delphinen hin, — ein altes Ornament, das wir bereits kennen gelernt haben. Die Ausführung der Malereien scheint recht gut und sorgfältig gewesen zu sein. Der Kopf der Frau, welche den Granatapfel hält, ist besonders schön. Die Gruppen der Musikannten und der übrigen Personen scheinen flüchtiger gezeichnet zu sein. Daß dieses Grab in den Anfang des vierten Jahrhunderts gehört, beweist sowol der Fries mit den Delphinen, den wir im nächsten Grabe wiederfinden werden, als auch der sehr freie Stil und die vollendete Schattenzeichnung am Charun.

Die nächste Verwandtschaft mit diesen Gemälden zeigen, nach Ornament und Inhalt der Darstellungen, diejenigen der **„Tomba del Tifone“** (9) in Corneto, welche von Orioli publiziert und beschrieben worden sind. Die Form dieses Grabes ist eine sehr ungewöhnliche in Corneto. Es ist ein viereckiger Raum mit einer Kassetten-Decke, die in der Mitte durch einen Pfeiler gestützt wird, an dem noch vorne ein altarförmiger Vorsatz steht. Um die recht hohe Kammer laufen drei hohe Stufen, auf denen die sarkophagförmigen Aschenkisten stehen. Diese Form dürfte von irgend einem Versammlungsraum, etwa einem Buleuterion, entlehnt sein. Es ist jedenfalls ein Familiengrab. Ein schönes Ornament zieht sich um den ganzen Raum herum, bestehend aus einem Friese springender Delphine und dem laufender Hund genannten Ornament; darunter zieht sich ein Rosettenband hin. Dieser Fries ist eine Weiterbildung des Delphinfrieses des vorigen Grabes. Der Mittelpfeiler zeigt ein reichverziertes Kapitell, und trägt auf der Vorderseite eine lange etruskische Inschrift, auf den drei übrigen Seiten je eine gemalte Gestalt. In der Mitte der rechten Seitenwand ist ein grosses Gemälde in den Fries eingeschnitten, das heute fast unkenntlich ist, von dessen ursprünglichem Aussehen aber Tafel 5 der Monumenti II. eine Vorstellung gibt. Es ist ein grosser Zug von Jünglingen in langen Mänteln,

9) **Tomba del Tifone in Corneto.** 1832 entdeckt.
Literatur: 1. Mon. d. Inst. II. Taf. 3—5. cf. C. I. L. V 1342 ff.
2. Ann. d. Inst. 1834. S. 153—190. (Orioli) S. 82. (Bunsen.)
3. Canina, Etruria maritima. II. Taf. 83.
4. Dennis-Meissner, I. S. 202 ff.
5. Dasti, Tombe etrusche. S. 21. № 11.
6. Martha, Fig. 280.

die irgend eine Prozession veranstalten. Der Zug bewegt sich von rechts nach links. Voran schreitet ein Jüngling, der eine grosse Fackel trägt und eine Schlange in der weit vorgestreckten Rechten hält. Um seinen Kopf hat er sich zwei Schlangen gewunden. Darauf folgt ein Jüngling, der einen grossen Hammer trägt, nach ihm vier Jünglinge, welche Stäbe tragen, die in der Mitte gegabelt und oben zusammengeflochten sind. Es ist dies wohl die Urform des Kerykeion und die Jünglinge sind Herolde. Darauf folgt ein Jüngling, über dessen Schulter eine Löwentatze sichtbar wird, darauf im Hintergrunde ein bärtiger Kopf mit spitzen Ohren und zwei um den Kopf gebundenen Schlangen, neben ihm ein grosser Hammer; es ist ein Charun, der neben dem Zuge hergeht. Darauf folgen wieder zwei Herolde, ein Trompetenträger und zwei Jünglinge ohne Attribute; darauf ein Jüngling, dessen Tätigkeit nicht mehr zu erkennen ist, neben dem jedoch wieder ein hammerförmiges Instrument sichtbar wird. Darauf folgt wieder ein Kopf, von dem eine grosse Schlange herabhängt, aber dieser Kopf ist jünger gebildet als der vorige: er hat keinen Bart. Die unteren Teile der letzten Figuren sind zerstört. Den Schluss bildet eine kaum mehr kenntliche Gestalt. Diese ganze Menschengruppe ist teilweise stehend, teilweise schreitend dargestellt; die Köpfe abwechselnd von vorne und im Profil. Eine ungeordnet sich bewegende Menschenmasse ist dadurch sehr gut charakterisiert. Ich möchte in dieser Gesellschaft keinen Leichenzug vermuten, sondern die Führer einer Gladiatorenpompa, der Charun, in Erwartung einer reichen Ernte, assistiert, und von denen einige der Führer die Rolle des Charun darstellen sollen. Eine sichere Deutung ist natürlich aus diesem Fragment nicht möglich, aber dass die Etrusker häufig nur Teile irgend einer Szene darstellten, haben wir ja wiederholt gesehen. Bedeutender und besser erhalten sind die Malereien des Pfeilers. Diese Malereien sind zum Teil noch heute sehr gut erhalten und dekorative Musterleistungen, ihnen verdankt das Grab seine Berühmtheit. An der rechten Seite des Pfeilers ist eine dämonische Gestalt gemalt, welche mit beiden Händen das Kapitell des Pfeilers stützt; es ist ein nackter geflügelter Dämon, dessen Füsse in Schlangen auslaufen. Er hat Satyrohren und wirres Haar, aus dem zwei Schlangen herabhängen. Wir dürfen den Namen Typhon, den man ihm früher gegeben, ruhig verwerfen; es kann nur ein Gigant sein, das zeigt seine Ähnlichkeit mit den schlangenfüssigen Giganten des pergamener Altarfrieses. Auf der linken Seite ist ein ganz ähnlicher Dämon dargestellt, nur in etwas veränderter Körperstellung, mit gesträubtem Schlangenhaar. Die hintere Seite zeigt wieder eine beflügelte Figur, welche die Decke

stützt, aber sie ist bekleidet und läuft von der Taille ab in eine Akanthusranke aus. Es ist hier der Gigantentypus in eine ornamentale Spielerei verflacht. Die beiden ersten Giganten zeigen eine wundervolle malerische und zeichnerische Behandlung des Körpers und der Muskulatur, und eine vollendete Beherrschung der Schattenmodellierung; sie werden ins zweite Jahrhundert, oder in eine noch spätere Zeit gehören. Dass das Grab durch mehrere Jahrhunderte benutzt worden ist, beweist die grosse Anzahl von Aschenkisten, die sich darin gefunden, und das Vorkommen etruskischer Namen und Inschriften, neben drei verschiedenen römisch geschriebenen Familiennamen, die Orioli nachgewiesen hat.

Von den Malereien der **„Tomba del Cardinale“** (**10**) ist heute fast nichts mehr zu sehen. Hier seien nur die Malereien erwähnt, welche sich als schmaler Fries unter der Kassettendecke des grossen Pfeilersaales hinziehen. Micali und Inghirami haben in ihren Publikationen Teile dieser Friese veröffentlicht, zum Teil in ganz skizzenhaften und unzuverlässigen Zeichnungen. Wir werden daher nur diejenigen Bilder erwähnen, welche einigen Anspruch darauf erheben können gute Kopien zu sein. Dazu gehört ein Fries (**11**) nackter kämpfender Fechter, der oben und unten mit schönen Ornamentstreifen eingefasst ist. Dieser Fries gehört nach Stil und Komposition jedenfalls noch ins vierte Jahrhundert und zwar in die zweite Hälfte desselben. Ob es Gladiatoren sein sollen, oder ob ein historischer Kampf dargestellt werden sollte, lässt sich natürlich nicht zweifellos feststellen, aber da ein Teil der Kämpfer nur mit Schwertern bewaffnet ist, der andere Teil aber mit Schild und Schwert, so werden es wohl Gladiatoren sein, die man ja stets möglichst ungleich bewaffnete. Ein zweites Fragment (**12**) zeigt eine sehr merkwürdige Szene: Eine Frau sitzt auf einem zweirädrigen Karren, der von zwei geflügelten Dämonen gezogen wird, der eine von schwarzer, der andere von heller Hautfarbe. Beide tragen das übliche Arbeiterkostüm. Der Frau folgt ein Jüng-

10) **Tomba del Cardinale (Familia Vesia) in Corneto.** 1738 schon bekannt.
Literatur: 1. Canina, Etruria maritima. II. Taf. 84.
2 Byres, Hypogaeior the sepolchral caverns of Tarquinia. London 1842.
3. Micali, Ant. mon. p. s. al opera. Taf. 51—53.
4. Inghirami, Mon. Etr. IV. Taf 18; 23—31.
5. Inghirami, Museo Etr. VI. Taf. T, c_3—T, e_3.
6. Dennis-Meissner, I. S. 212 ff.
7. Dasti, Tombe etrusche. S. 26. № 13.
8. Martha, Fig. 146, 267.

11) Micali, Mon p. s. a. s. Taf. XXI. 16. Inghir. IV. 23.

12) Micali, a. a. O. Taf. XXI. 15.

ling in langem Mantel, der sich nach einem hinter ihm stehenden Charun umwendet, und mit ihm zu reden scheint. Dieser Charun, schwarz, wie der vorige, und ebenso beflügelt und gekleidet, stützt sich auf seinen langen Hammer. Hinter ihm ist ein Tor sichtbar, vor dem ein dritter Charun mit dem Hammer in der Hand in demselben Kostüm sitzt. Die Szene wird allegorisch zu erklären sein. Zwei Torwächter des Totenreiches halten die einziehenden Reisenden an und befragen sie nach ihrem Pass. Die beiden Dämonen, die den Karren ziehen, würde man in späterer Zeit Hypnos und Thanatos nennen dürfen; wie sich die Etrusker diese Wesen gedacht und wie sie sie benannten, wissen wir nicht. Wir sehen nur aus diesem Bilde, dass die Charune ein Gattungsbegriff sind. Ein weiteres Fragment zeigt, wie Hypnos und Thanatos — so wollen wir fürs erste die beiden, Charun und Genius, nennen, — die Jünglinge vor sich hertreiben. Hypnos ermahnt mit Sanftmut, Charun-Thanatos erhebt drohend den Hammer gegen den Widerstrebenden. Die drei übrigen sind jeder mit einem attributiven Instrument ausgestattet, sie haben sich in ihr Schicksal gefunden, und wandern betrübt weiter. Auf einem anderen Fragment scheint eine Folterszene in der Unterwelt dargestellt gewesen zu sein. (**13.**) Wieder andere Bilder schildern weitere Szenen aus diesem etruskischen Totentanz. Einmal scheint auch Charun von seinem Werkzeug Gebrauch zu machen. (**14.**) Er schlägt einem vor ihm in die Knie gesunkenen Jüngling, der ihn um Gnade anfleht, mit dem Hammer einfach auf den Kopf. Hier sehen wir, wie brutal sich die Etrusker ihren Thanatos vorstellen. Diese Friese des Cornetaner Grabes gehören wohl schon ins dritte Jahrhundert. Sie wirken wie ein Vorspiel zu den berühmten Gemälden des Campo Santo von Pisa. Es sind oft alte etruskische Gedanken und Vorstellungen, die sich im Mittelalter finden, und es wäre sehr interessant diesen Beziehungen nachzugehen, wenn wir nur etwas mehr Positives von den religiösen Vorstellungen der Etrusker wüssten.

Nahe verwandt diesen Gemälden ist eine Malerei aus einem jetzt zu Grunde gegangenen Grabe vor Porta Clementina in Corneto, das von Ruspi kopiert und von Brunn publiziert worden ist, die **„Tomba del sig. Querciola“** (**15.**) Ein Mann und ein Jüngling

13) Inghirami, Mon. Etr. IV. Taf. 24.

14) Inghirami, a. a. O. Taf. 22.

15) **Tomba del sig. Querciola fuori porta San-Clemente, in Corneto.** 1832 entdeckt.

reichen einander die Hand, zwischen beiden eine etruskische Inschrift. Zu jeder Seite der beiden steht je ein Charun, mit seinem Hammer. Einer der beiden erhebt einen Schlüssel. Auch dieses Grab wird noch ins zweite Jahrhundert gehören. Über ein spätes Grab aus Vulci (**16**), dessen Gemälde nach der Aussage des Entdeckers und nach den Kopien zu urteilen schon in die römische Zeit gehören, hat Dennis wahrscheinlich richtig geurteilt. (**17.**) Dem Inhalt seiner Darstellungen nach, lässt es sich an die spätesten etruskischen Gräber anfügen. Ein weiteres spätes Grab in Corneto erwähnt Dasti, die **„Tomba della familia Eizenes** (**18**). Von Malereien und Stuckreliefs der **„Tomba della Mercarecia“** (**19**) sind keine getreuen Kopien erhalten, und wir können uns aus den Abbildungen von Byres auch keine klarere Vorstellung machen als sie Dennis gewonnen. Gori hat noch ein weiteres **„zerstörtes Grab aus Corneto“** (**20**) publiziert, das nur aus einer Kammer bestand, und eine Kassettendecke hatte, die aber als Giebeldach gebildet war. Im Giebel, der schlecht erhalten war, sind geflügelte Dämonen dargestellt. An den Wänden zog sich

Literatur: 1. Ann. d. Inst. 1866. S. 438 ff. Tav. d'agg. W. (Brunn).
2. Brunn, Kl. Schriften I. S. 189.

Zeichnung von Carlo Ruspi aus d. Jahre 1832 im römischen Institut. Vergl. Museo Cortonesse. Rom 1750. Taf. 83. Wo ein ähnliches Motiv auf einer Aschenkiste dargestellt ist.

16) **Das Gemalte Grab in Vulci.** 1833 entdeckt.

Literatur: 1. Bull. d. Inst. 1833. S. 77—80. (Kestner.)
2 Ann. d. Inst. 1838. S. 249—252. (Campanari.)
3. Mon. d. Inst. II. Taf. 53, 54.
4. Dennis-Meissner, I. S. 288 ff. Taf. VI. 65.

Kopien im Vatikan und im British Museum.

17) Dennis-Meissner I. S. 287. Dennis [3] I. S. 466.

18) **Tomba della familia Eizenes in Corneto.** 1874 entdeckt. Dasti, Tombe etrusche. S. 44. № 27.

19) **Tomba della Mercarecia in Corneto.** Früheste Erwähnung 1739.

Literatur: 1. Maffei, Osserv. let. V. S. 311.
2. Gori, Mus. Etr. Florenz. 1743. III. Taf. 7, 8. Cl. II.
3. Averani, Raccolta di antichità etrusche, Florenz 1777. Cl. II. Taf. 8.
4. Inghirami, Mon. Etr. Tom IV. Taf. 20—22.
5 Beyres, a. a. O. Taf. 5—8.
6. Micali, Mon. p. s. a. st. Taf. 64.
7. Micali, Mon. p s. a. O. Taf. 51.
8. Dennis-Meissner, I. S. 241 ff.

20) **Zerstörtes Grab aus Corneto.** Publiziert von Gori, Mus. Etr. II. Cl. II. Taf. 8. Inghirami, Mon. Etr. IV. Taf. XX. Es scheint mit dem vorigen zusammengehangen zu haben, ist aber vielleicht in der Anlage älter.

ein Fries hin. Auf der einen Wand drei tanzende Jünglinge nur mit einem Schal bekleidet; sie sind durch Bäumchen von einander getrennt, jeder trägt einen Vogel auf der Hand. Auf der zweiten Wand sind zwei tanzende Jünglinge durch ein Bäumchen von einander grtrennt. Einer von ihnen trägt eine Kithara. Auf der dritten Wand sind wieder zwei Jünglinge dargestellt, von denen der eine aus einer Kanne ein Bäumchen begiesst. Nach dem Stich lässt sich der Stil dieser Malereien kaum erkennen, doch dürfen sie spätestens an den Anfang des vierten Jahrhunderts gehören, vielleich auch noch ins fünfte.

Ferner publiziert Gori noch ein Grab, das **„1734 in Chiusi"** (21) aufgedeckt wurde. Das Grab besteht, wie die meisten Chiusiner Kammergräber aus einer Hauptkammer, an die sich noch drei Nebenräume anschliessen. Die Decke zeigt wieder eine Kassettenkonstruktion. Gori gibt auf seiner Tafel einen Teil des gemalten Frieses, der das Grab einst schmückte. Die Figuren von links nach rechts fortschreitend sind folgende: ein Flötenspieler, ein bärtiger Zwerg, eine Figur in einer Art Ballettröckchen, mit in die Hüften gestemmten Armen, wohl eine Tänzerin oder Gauklerin. Darauf folgen hinter einer Säule zwei Faustkämpfer, darauf ein Mann mit Pilos, der sich auf seinen langen Stab stützt, dann ein sitzender Mann, der sich nach den Faustkämpfern umschaut und in der Rechten einen Stab hält, um den sich eine Schlange windet. Weiter folgt ein zweiter sitzender Mann, vor dem wieder ein Mann mit einem eben solchen Stabe steht; darauf folgt ein Paar Ringkämpfer, dann jenseits der Tür ein Zweigespann, und dahinter ein Mann, der einen Zweig hält. Über der nächsten Tür liegt ein Mann, der eine Trinkschale hält. Nach dem Stich lässt sich der Stil der Malereien nicht bestimmen, aber dem Inhalte nach dürften sie noch ins fünfte Jahrhundert gehören.

Wir haben nun die meisten der späteren Gräber besprochen, bis auf einige, die nur nach ungenauen Beschreibungen bekannt sind, und welche von Dennis eingehend behandelt worden sind; da uns aber in diesen Fällen die eigene Anschauung versagt ist, können wir diese Beschreibungen für unsere Untersuchungen nicht verwerten.

Wir haben nun im letzten Abschnitt den Einfluss griechischer mythologischer Vorstellungen auf die Darstellungen der etruskischen Grabmalereien kennen gelernt, und gesehen, wie wenig sie mit den etruskischen Vorstellungen übereinstimmten. In der Tomba del Orco

21) **Grab aus Chiusi.** 1734 entdeckt. Publiziert bei Gori, Mus. etr. III. Taf. IV. Cl. II.

wurde einfach die ganze griechische Unterwelt übernommen, und neben dem etruskischen Bankett und dem Kyklopenmythus dargestellt. Im Gollini-Grabe treten Hades und Persephone unter etruskisierten Namen als Gäste beim Leichenmahl auf. In der Tomba François wurden griechische Mythen geschildert, und an sie eine historische Erzählung aus der etruskischen Geschichte angereiht. Diese Freude an griechischen Mythen nimmt in den späteren Zeiten der etruskischen Kultur, besonders zur Zeit der Römerherrschaft, noch zu. Die Aschenkisten von Volterra sind ein beredtes Zeugnis für die Verbreitung griechischer Mythen ebenso wie die Spiegel. Aber in alle diese griechischen Mythen dringen immer wieder etruskische Züge ein, die sie mit den etruskischen Vorstellungen in Beziehung bringen sollen. Wir haben das etruskische dämonische Wesen, das wir mit seinem etruskisiertem Namen Charun nannten, kennen gelernt und auch seinen vermutlich etruskischen Gattungsnamen Tuchulcha gefunden. Aber neben all diesen fremden unetruskischen Elementen, bricht auch das Bedürfniss durch, die heimischen Sitten zu schildern, und nun werden feierliche Züge aus den prunkvollen Spielen, wie so oft nur als Ausschnitte, dargestellt. Aber auch die Leichenschmäuse und Gelage werden weiter dargestellt, und zwar in ganz ähnlicher Weise, wie im sechsten und fünften Jahrhundert, nur geht es prunkvoller und feierlicher dabei her, und es stellt sich wohl auch ein dämonisches Wesen zur Feier des Toten ein, eine ganz leise Andeutung, dass diese prachtvollen Szenen doch nur zur Ehrung und Freude eines armen Schattens veranstaltet oder dargestellt wurden. Die Vorstellung, dass der Tote ein armes beklagenswertes Wesen ist, bricht überall durch, und ist noch im heutigen italienischen Sprachgebrauch lebendig: der Tote heisst auch heute „povero".

Wir glauben nun den Nachweis geliefert zu haben, dass der Etrusker weit davon entfernt war, sich das Totenreich als Paradies vorzustellen, in dem man sich die Zeit mit Fressen und Saufen vertrieb. Ganz im Gegenteil, wir lernen in den Malereien der Grotta del Cardinale die etruskische Hölle kennen, welche wir mit Dantes Inferno vergleichen könnten, und auch die ganz griechische Unterwelt der Tomba del Orco wurde durch Dämpfe und Schlangen ins Reich des Tuchulcha verwandelt.

II. Teil.

Die etruskischen Grabmonumente.

Etruskische Grabmonumente.

In vielen etruskischen Nekropolen, läßt sich die Sitte nachweisen, den Hügel, welcher die Grabkammer einschließt, mit einem Grabmal zu bekrönen. Nur in den seltensten Fällen sind diese Grabmäler noch auf den Gräbern erhalten, welche sie einst zierten. Da diese Grabmäler meist nur eine geringe Größe hatten, so sind sie entweder in die Museen verschleppt worden, oder die jetzigen Nachbarn der Toten haben sie als Verzierungen ihrer Gartenpforten und Haustüren verwendet; viele mögen auch schon in früheren Zeiten zu Bauzwecken verbraucht worden sein. Nur in der Nekropole zu Orvieto (1) und auf einigen Gräbern in Chiusi, befinden sich noch mehrere dieser Monumente an ihrem ursprünglichen Platze. Nur ein einziges Riesendenkmal dieser Art hat sich bis in die Gegenwart auf seinem Grabe erhalten. es ist das berühmte Grabmal bei Aricia im Albanergebirge (2).

Die Formen der etruskischen Grabmäler sind ebenso mannigfach, wie die der Gräber. Lokale geologische Bedingungen und lokale Sitten haben vielfach ihre Form bestimmt; an einzelnen Orten scheint ihre Verwendung zum Schmucke und äusseren sichtbaren Zeichen der Grabstätte überhaupt nicht Sitte gewesen zu sein, z. B. in Corneto. An einigen Orten, die von den Hauptzentren etruskischer Kultur weiter entfernt waren, scheint fremder Einfluss die Formen bestimmt zu haben. So sind in Bologna und Umgegend eine Menge Grabstelen gefunden worden, welche unten schmal, oben sich erbreiternd, mit einem Halbkreise abschließen und auf der einen Fläche mit sehr altertümlichen Reliefs geschmückt sind. In Fiesole und in der Umgebung von Florenz sind ebenfalls eine Reihe von Grabstelen ge-

1) **Nekropole von Orvieto.** 1863 entdeckt.
Publiziert: 1. Mon. d. Inst. X. Taf. 62.
2. Ann. d. Inst. 1877. S. 95—184. (Körte).
3. Martha Fig. 170 Vergl. Fig. 161, 162, 163.

2) **Grabmal der Horatier und Curiatier bei Aricia.**
Publiziert: 1. Mon. d. Inst. II. Taf. 39.
2. Ann. d. Inst. 1837. S. 50—57. (Bunsen-Canina).

funden worden, welche ihrem jonisierenden Stile nach nur dem sechsten Jahrhundert angehören können und Figuren von Kriegern in Lebensgröße, oder mehrere kleinere Reliefdarstellungen in Streifen über einander zeigen. Hier ist griechischer Einfluss ausschlaggebend für die Form des Grabmales geworden. Es ist in Italien ursprünglich überhaupt nicht üblich gewesen, das Bild des Verstorbenen auf's Grab zu setzen. In Mittel- und Südetrurien herrschen, mit Ausnahme einiger Abweichungen, drei Haupttypen von Grabmonumenten vor. Der erste Typus, welcher sich hauptsächlich in Südetrurien und in der Umgebung Rom's findet, besteht aus einem kleinen 0,1 bis 0,2 m. hohen Serpentinstein, der unten schmäler, als an der gerundeten oberen Hälfte, auf eine ungefähr ebenso hohe, oder etwas höhere Basis gesetzt zu werden pflegte. Jedem Besucher altchristlicher Kirchen in Rom sind diese Steine bekannt, und ihre Verwendung als Weihwasserschalen (meist sind an einer Seite zwei kleine Vertiefungen eingebohrt), oder als einfach scheinbar zwecklos in die Wand eingemauerte Steine, läßt darauf schließen, daß ihnen im frühen Mittelalter eine besondere Bedeutung, die wir nicht mehr kennen, beigelegt wurde. Ein gutes vollständiges Grabmal dieser Art mit Serpentinstück und Basis aus Trachyt befindet sich im Berliner Museum (3), es stammt aus Orvieto. Vermutlich repräsentieren diese Steine eine sehr alte Form des Grabmals, dafür spricht erstens die sehr altertümliche, stark profilierte Basis des Berliner Stückes, ferner die Seltenheit des Serpentins gerade in der Gegend, in welcher diese Grabmäler gefunden werden, und die schöne Politur, die sie tragen, — alles dieses veranlaßt mich zu der Vermutung, daß die Steine ein Importartikel der Etrusker seien. Ich möchte hier nur an den Kult heiliger Steine in Nordsyrien und den Nachbarländern erinnern. Ihr Vorkommen im südlichsten Teil etruskischen Kulturgebietes, welcher ja überhaupt die ältesten etruskischen, oder doch wenigstens von Etruskern importierten Gegenstände geliefert hat. A. Körte gibt in seiner Beschreibung des Tumulus von Bos-öjük (4) die Abbildung der Grabbekrönung, die eine sehr auffallende Verwandtschaft mit den etruskischen Grabsteinen zeigt. Körtes Erklärung dieser Steine als Phalloi mag für die rundköpfigen Steine gut passen, nicht aber für die Serpentinsteine.

3) Trachytbasis mit Serpentin aus Orvieto in Berlin. Publiziert in d. Beschreibung. d. antiken Skulpturen (zu Berlin) S. 481. Nr. 1244. Vergl. Notizie degli scavi 1887. S. 348. Österr. Jahreshefte 1903. S. 142.

4) A. Körte, Kleinsiatische Studien. IV. Athen. Mitt. 1899. S. 7 Vergl. Taf. I. u. Nr. 1.

Der zweite Typus ist charakteristisch für das Gebiet von Chiusi und Orvieto, scheint auch noch in Perugia verbreitet gewesen zu sein. Er besteht aus einer meist unprofilierten Basis, welche mit allerlei Reliefbildern geschmückt ist, und eine darauf ruhende Steinkugel oder eine Art Pinienzapfen trägt. In den Museen findet sich meistens die skulpierte Basis. Charakteristisch für diese Kugeln und Zapfen ist, daß die ursprünglich an den Polen etwas abgeplattete Kugel im Laufe der Stilentwickelung vom sechsten bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts sich zu einem, dem Pinienzapfen vergleichbaren Gebilde ausgewachsen, ja, diese Form noch durchbrochen und die Form eines umgekehrt eingepflanzten Rettichs angenommen hat. Die Form und die Reliefs der Basis geben uns hinreichende Sicherheit für die Begründung dieser Behauptung. Das Material, aus dem diese Grabmäler bestehen, ist in den meisten Fällen Travertin. Meist ist an ihnen die Corrosion sehr stark, was darauf schließen läßt, daß sie sehr lange über der Erde gestanden haben müßen und Wind und Wetter ausgesetzt gewesen sind. Vier schöne große vollständig erhaltene Exemplare dieser Art schmücken die Stufen des Museums im Chiusi (**5**). An diesen Stücken sind Basis und Kugel aus einem Stücke gearbeitet. Nach dem Stil ihrer Reliefs gehören diese Stücke zu den ältesten mir bekannten Exemplaren dieser Art. Paarweise, mit den Schwänzen, über welchen eine Palmette schwebt, gegen einander gewandt sitzende Löwen zieren die Seiten der fast würfelförmigen Basis. Je zwei Löwen der an einander stoßenden Seiten haben zusammen immer nur einen Kopf. Die Reliefs sind sehr stark herausgearbeitet, zeigen einen hocharchaischen jonisierenden Stil und werden gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts zu datieren sein. Die sie bekrönenden Kugeln sind noch sehr stark abgeplattet. Die übrigen mir bekannten Basen aus Travertin, welche sämtlich zu der eben charakterisierten Gruppe gehören, sind alle bereits der sie bekrönenden Kugel beraubt.

Die jüngeren Stücke, von denen nur die Basen sich erhalten haben, zeigen meist Darstellungen von Reitern und Kämpfern. Das Exemplar im Berliner Museum (Nr. 1221), ist am besten erhalten (**6**). Dargestellt sind auf der einen Seite dieser Basis zwei Reiter,

5) Der Liebenswürdigkeit Herrn Dr. W. Müllers verdanke ich die Photographie eines dieser Steine. Dr. Müller gedenkt sie in einer Arbeit über die Chiusiner Reliefs demnächst zu veröffentlichen.

6) **Travertinbasis in Berlin.**
Abg. 1. Micali, Mon. ined. Taf. 25.
2. Beschr. d. Skulpt. (zu Berlin). S. 468. Nr. 1221.

deren Pferde mit den Hinterbeinen an einander stoßen. Eine ebensolche Darstellung findet sich auf einem bei Inghirami (7) wiedergegebenen Relief, das wol ebenfalls von einer solchen Basis stammt. Hier tragen die Reiter Helm, Panzer, Beinschienen, Schild und Lanzen. Auf dem sehr fragmentierten Exemplar der Sammlung Barracco (**8**), findet sich auch auf einer Seite die Darstellung zweier Reiter, welche neben einander herreiten und Lanzen tragen. Hinter ihnen steht ein Mann, mit zwei Stäben, der ihnen nachzuschauen scheint. Ich möchte vermuten, daß es sich hier ebenfalls um die Darstellung von Leichenspielen handelt. Daß Helbig (**9**) in diesen Reitern equites sieht, ist gewiß sehr zutreffend. Es sind also vornehme Leute, welche diese Spiele ausführen und keine Sklaven. Auf dem Berliner Exemplar befinden sich auf den übrigen Seiten noch mit Streitäxten Bewaffnete und Krieger in voller Hoplitenrüstung, die einem Reiter folgen; dieses Motiv wiederholt sich zweimal an demselben Monumente. Im Museum zu Palermo (Nr. 1) (**10**), habe ich mir noch ein der Berliner Travertinbasis verwandtes Monument notiert. Es ist ebenso wie das Berliner Exemplar auf der oberen Fläche mit einem Ringpolster und einem Dübelloch zum Einsetzen des kugelförmigen Aufsatzes versehen. Auf allen vier Seiten sind Reiter dargestellt, deren Pferde mit den Hinterteilen gegen einander stossen und sich dabei aufbäumen. Diese Reliefs sind ganz flach gearbeitet, und der Innenkontur ist durch Ritzlinien angegeben. Starke rote Farbspuren sind daran noch zu erkennen. Auch dieses Stück gehört der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts an. Die Reiter ragen mit den Köpfen über den Bildrand hinaus, genau wie an dem Berliner Exemplar. Das ganze Stück ist sehr stark beschädigt und zeigt an allen Ecken tiefe Einsägungen, wodurch es seine Verwandtschaft mit einer noch später zu behandelnden Denkmälerklasse dokumentiert, die wir trotz ihrer Verwandtschaft mit den eben besprochenen Monumenten in eine besondere Kategorie setzen wollen.

Eine dritte Gruppe von Grabmälern, welche hauptsächlich für Perugia und Umgegend charakteristisch ist, sind kleine kanellierte Säulen, die von einem Pinienzapfen bekrönt werden. Oft steckt der

7) Inghirami, Museo chius. Taf. 1.
8) La collection Barracco. Taf. 77.
9) Helbig, Zur Geschichte des römischen Equitatus. Abhandl. der K. Bayrischen Akademie der Wissenschaften I. Kl. XXIII. II. Abt. 1905. S. 286.
10) **Travertinbasis in Palermo.**
Abg. bei Inghirami, Museo Chius. Taf. 1. Ähnliche Stücke: Micali, Mon. p. s. a. st. Taf. 20. a, Taf. 20 b.

Zapfen, der auf einem wulstförmigen Kapitell ruht, noch in einer Akanthosumhüllung. Im Museum der Universität zu Perugia stehen eine große Menge solcher Säulen, zum Teil mit Inschriften versehen, von verschiedener Größe und verschieden sorgfältiger Arbeit. Das Material, aus dem sie gearbeitet sind, ist ein grober Tuff, der in der Umgegend von Perugia ansteht. Eines dieser Monumente zeichnet sich dadurch aus, daß es auf einer großen runden scheibenförmigen Basis steht, deren Höhe ungefähr 0,225 m. beträgt. Säule und Basis sind aus einem Stück gearbeitet. Das Material ist derselbe grobkörnige Tuff. Es stammt aus der Sammlung Conestabile (**11**), und ist im Jahre 1838 als Geschenk in's Museum gekommen. Um die Scheibe läuft ein Reliefstreifen. Die dünne dorisch kanellierte Säule von 1,05 m. Höhe trägt auf ihrem Schaft eine Inschrift. Als Bekrönung dient ihr ein in Akanthosblättern steckender Pinienzapfen. Auf dem Reliefstreifen, welcher die Basis umzieht, befindet sich eine Prothesisdarstellung mit klagenden Frauen und einem langen Zuge Leidtragender. Die Figuren sind sehr stark zerstört, und schwer kenntlich. (Dieses Stück trägt die Museumsnummer 634; für die Form der Säulen sind besonders charakteristisch Nr. 565, 555, 368.) Eine ganze Menge von Fragmenten einer ähnlichen scheibenförmigen Basis aus feinkörnigem Stinkkalk, wie er in der Nähe von Chiusi vorkommt, befindet sich im Museum zu Palermo in der Sammlung Casuccini. Diese verschieden großen Fragmente haben zum Teil sicher zu ein und demselben Monument gehört. Die meisten zeichnen sich durch sehr gute Erhaltung der Oberfläche des Steines, und durch eine sehr sorgfältige Arbeit der auf ihnen angebrachten Reliefs aus. Nr. 154 zeigt eine Prothesisdarstellung. Erhalten sind davon nur die Oberkörper von drei klagenden Frauen, die von rechts nach links gewandt stehen und sich mit den Fäusten die Brust schlagen; vor ihnen steht die Kline mit der Leiche einer Frau, davor steht eine Frau, welche mit beiden

11) **Scheibenmonument aus Perugia.**

Literatur: 1. Inghirami Mon. etr: VI. Ser. VI. Taf. Z, 2.

2. Conestabile, Perugia II. Taf. (V—XXXI.) und Taf. (XII—XXXVIII).

Ein ähnliches Monument publiziert Gori, Museo etr. Florenz 1743. III. E. II. Taf. 20. aus der Samml. des Conte Alphanieri; die kanellierte Säule trägt eine Inschrift und als Bekrönung einen in Akanthosblättern steckenden Pinienzapfen. Den Sockel umzieht eine Prothesisdarstellung. Zu Füssen der Leiche stehen acht Männer und zwei Knaben, die sich mit verschiedenen Gebärden den Kopf schlagen. Zur toten Frau auf der Kline wird von einer Frau ein Kind emporgehoben; neben und hinter der Kline stehen sechs Männer und Frauen. Auf der anderen Seite der Basis ist eine Opferszene dargestellt: Männer und Frauen schreiten mit erhobenen Händen auf einen Altar zu.

Händen den Kopf der Toten umfaßt, neben ihr ein Kind. Am Fußende steht ein Mann, der die Füße der Toten umfaßt, und zwei Jünglinge, welche die Hände auf den Kopf legen. Darauf folgt eine Figur, die vorzüglich als Greis charakterisiert ist. Weiterhin sieht man die Füße einen Diphros, der getragen wurde; der Träger ist aber nicht mehr erhalten. Es ist also eine deutlich charakterisierte Familienszene geschildert. Die Arbeit ist vorzüglich; die Fragmente tragen als oberen Abschluß ein sehr feines Profil. Auch diese Fragmente gehören dem fünften Jahrhunderte an, etwa der Zeit der olympischen Giebel.

Die Nekropolen von Chiusi und Orvieto weisen eine Unmenge größerer und selbst ganz kleiner Kugeln und Zapfen auf, die aber nicht wie die Bekrönungen der Peruginer Säulen die Schuppen des Pinienzapfens zeigen und vielfach noch auf den Gräbern stehen, oder in der nächsten Umgebung der Ausgrabungsfelder umherliegen. Alle Abstufungen von der Kugel bis zum umgekehrten Rettich, lassen sich an ihnen verfolgen. Die Nekropole von Chiusi weist aber noch einige andere originelle Formen auf; so fand ich auf einem Grabe die Hälfte eines jonischen sehr roh gearbeiteten Volutenkapitells, und mein Begleiter, Herr Oreste Mignoni, bestätigte bei der Öffnung des darunter liegenden Grabes, dieses Fragment gerade auf dem Scheitel des Grabhügels gefunden zu haben. Ein riesiger Phallus im Museum in Chiusi stammt ebenfalls von einem Grabe.

Damit wären die häufigsten, mir bekannt gewordenen Grabmonumente hergezählt. Es bleibt nun eine Gruppe von Fragmenten übrig, die mit den beiden, von uns eben behandelten Hauptgruppen sehr nahe verwandt sind, aber doch wahrscheinlich einen anderen Zweck hatten, und jedenfalls ganz eigentümliche Formen aufweisen.

Eine ganze Menge von Fragmenten, welche über die verschiedensten etruskischen Altertumssammlungen zerstreut sind, weist Prothesisdarstellungen auf; es finden sich auf ihnen aber auch noch andere, auf dem Totenkult bezügliche Szenen. Der übliche Museumsname, unter dem diese Stücke rubriziert werden, lautet: „Chiusiner Reliefs.“ Das Material, aus welchem sie bestehen, ist der schon oben erwähnte feinkörnige Stinkkalk. Die Formen dieser Stücke, welche meist in größeren oder kleineren Bruchteilen erhalten sind, lassen sich auf eine Reihe fester Typen zurückführen. Einen derselben, das scheibenförmige Monument, haben wir schon oben kennen gelernt. Einen zweiten Typus hat man schon öfters zu erklären versucht, ohne noch zu einem befriedigenden Resultate gelangt zu sein. Die Schwierigkeit liegt an dem vollkommenen Mangel an Fundnotizen, der sich bei den meisten etruskischen Denkmälern so störend bemerkbar macht. Die

Stücke stammen alle aus ganz alten Grabungen, oder von den berüchtigten Scavatori (Chiusiner Schatzgräbern), die sie an Sammler oder Museen veräußerten, so daß nur zu oft Grund vorhanden war, alle näheren Umstände, unter denen die Stücke gefunden wurden, zu verschweigen. Nur so viel scheint feststellbar zu sein, daß wirklich alle diese Stücke aus der nächsten Umgebung des alten Clusium stammen; auch das Material ist speziell dieser Gegend eigentümlich. Die Reliefs sind an diesen Stücken viel flacher gearbeitet als an den oben erwähnten Travertinbasen und zeichnen sich oft durch eine ebenso saubere Arbeit und gute Erhaltung aus, wie die oben behandelten Fragmente der Scheibenbasis; auch ist die Komposition der Reliefs oft ebenso schön und geschmackvoll, wie auf den Travertinbasen, mit denen sie dem Stile nach durchaus verwandt sind. Auch diese Fragmente lassen sich von der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des fünften verfolgen. Der oft auffallend gute Erhaltungszustand, das Vorkommen starker Farbspuren (rot und blau) und die Spuren absichtlicher Beschädigung und Zertrümmerung der Stücke weisen darauf hin, daß sie nicht lange intakt an freier Luft gestanden haben können. Bruch- und Stoßflächen, die Oberfläche der Reliefs und die bei den meisten vorhandenen tiefen Einsägungen, alles ist mit derselben feinen Corrosionsschicht überzogen. Besonders merkwürdig an diesen Stücken ist, daß sie entweder zersägte Stücke eines Ganzen sind, oder, wenn sie mehr oder weniger vollständig erhalten sind, tiefe Einsägungen an den Kanten zeigen. Zwei verschiedene architektonisch zu unterscheidende Teile sind es nun, welche uns in diesen Resten entgegen treten, massive Blöcke und kubische, innen hohle Kisten. Gewöhnlich laufen die Sägespuren quer über die Ecken der Blöcke und Kisten. Manche Stücke sind noch absichtlich mit dem Meißel verstümmelt worden. Andere Stücke sind auch durch Zerbrechen zerstört und zwar läßt sich auch da beweisen, daß sie absichtlich zerbrochen sind, da man es ihnen ansieht, daß sie erst angesägt, und dann zerschlagen worden sind. Was nun ursprünglich die Form des Monuments, dem diese Bruchstücke angehören, anbetrifft, so finden sich, außer den Stücken der oben erwähnten Scheibenbasis, noch solche von viereckigen Kisten und ebenfalls viereckigen Blöcken vor. Von beiden Formen gibt es mehrere, recht wohl erhaltene Exemplare, und von jedem außerdem noch eine ganze Reihe von Fragmenten. An den wohlerhaltenen Kisten ist stets an einer Seite eine Prothesisdarstellung vorhanden; auf den Fragmenten kommt sie auch vor. Die viereckigen Blöcke und ihre Fragmente zeigen aber niemals die Pro-

thesis, sondern immer nur Tänzer, Tänzerinnen und Musikanten. Fragmente von Kisten sind häufiger, als Fragmente von Blöcken. Auf den Kisten kommen aber außer der Prothesis, noch allerlei auf Totenklage, Leichenspiele oder Tänze bezügliche Darstellungen vor.

Altmann erwähnt in seinen „Römischen Grabaltären“ (12) die eben besprochenen Monumente, und nennt sie „Grabaltäre“. Dieses ist, wie mir scheint, doch nicht die zutreffende Bezeichnung für unsere Monumente, wiewohl ich darin mit Altmann übereinstimme, daß die Form der Blöcke die eines Altars ist. Wir haben es hier aber nicht mehr mit einem Altare zu tun, sondern mit einem dem oben angeführten Travertingrabmal verwandten Monument. Auch bei den Travertinbasen ist die Form eines Altars deutlich, aber darauf ruht noch ein zweiter Teil. Bei einer genaueren Untersuchung würde sich wahrscheinlich die Verwandtschaft von Altären und Basen bei Etruskern sowie Griechen nachweisen lassen. Wenn Altmann weiter die viereckigen Kisten auch noch für Altäre erklärt, und noch dazu meint, die Hohlräume hätten zum Opfern gedient, so kann ich dem nicht zustimmen. Auf die Gründe muß ich später eingehen. Im übrigen sind Altmanns Beschreibungen der Ornamentik der Monumente sehr korrekt und gut, nur kann er sie noch nicht klassifizieren. Helbig erwähnt in seinem Aufsatze: „Zur Geschichte des römischen Equitatus“ (13) die Reliefs der viereckigen Denkmäler aus Kalkstein, die von den Scavatori als basi oder are sepolcrali bezeichnet werden, und so weit seine Kenntnis reicht, nur in den älteren tombe a camera des Chiusiner Gebietes vorkommen. Sie beziehen sich gewöhnlich auf die Leichenfeier, stellen aber bisweilen auch Vorgänge dar, die zur Veranschaulichung der sozialen Stellung dienen, welche die in den Gräbern beigesetzten Personen, bei Lebzeiten eingenommen hatten. Helbig übernimmt es also nicht, auf seine Verantwortung den Denkmälern einen Namen zu geben. Er führt weiter die Meinung des Herren Oresti Mignoni, seines Gefährten bei den Arbeiten in Chiusi an, der mir noch folgendes bei meinem Besuche in Chiusi mündlich mitteilte: Die Fragmente fanden sich stets in dem Hohlraum der Gräber, die basi (Travertinbasen) stets als Grabmäler über den Gräbern. Im übrigen machten seine Aussagen einen etwas verworrenen Eindruck. Da, wie ich mich in Chiusi überzeugt habe, die meisten Gräber wieder zugeschüttet worden sind und die erhaltenen und noch zugänglichen vollkommen ausgeräumt sind und kaum eine

12) W. Altmann, Die röm. Grabaltäre d. Kaiserzeit. Berlin 1905. S. 13 ff.
13) Helbig, a. a. O. S. 287. Anm. 1.

Spur ihrer inneren Einrichtung mehr erkennen lassen, wird man wohl nicht eher zu einem definitiven Resultat kommen, als bis einmal eine wirklich wissenschaftliche Erforschung Etruriens möglich sein wird. Es gehört gerade diese Gegend Italiens zu den bis jetzt von der modernen Wissenschaft am meisten vernachlässigten Ferner zitiert Helbig Gamurrini, der in Foiano (**14**) ein Monument gesehen hat, das nach seiner Beschreibung zu unserer Denkmälerklasse zu gehören scheint. Leider ist es mir noch nicht möglich gewesen, durch eigene Anschauung eine Vorstellung von ihm zu gewinnen. Gamurrini sagt, daß er zwei Stücke gesehen habe, von denen das eine sich über dem anderen befunden habe. Das Unterteil sei viereckig und nach oben zu sich verjüngend gewesen; 0,46 m. hoch und 0,245 m. breit. Im Inneren hätte es einen Hohlraum für Asche gehabt. Leider sagt Gamurrini nicht, ob auch Asche darin gewesen sei. Es bestand aus Tuffstein, und hatte an der einen Seite eine viereckige Öffnung, welche mit einem entsprechenden Stück Stinkkalk verschlossen war. Darüber befand sich dann noch eine kleine Urne, die ebenfalls an einer Seite ebenso mit einem kleinen eingesetzten Stück Kalkstein verschlossen war. Ferner meint Gamurrini, es sei sehr möglich, daß diese Kalkstein-Teile von irgend einem Chiusiner Cippus abgesägt worden seien und erwähnt dann die Chiusiner Monumente, welche auch aus Kalkstein beständen, und mit Reliefs verziert seien. Mir ist leider aus dieser Beschreibung der Grund des Vergleiches nicht klar geworden. Darauf folgt Gamurrinis Erklärung der Zerstückelung der Denkmäler, auf die ich weiter unten noch näher eingehen werde. Wir wenden uns jetzt der Betrachtung des wichtigsten und besterhaltenen dieser Denkmäler zu.

Im Museo Barracco in Rom befindet sich ein sogenannter Chiusiner Grabaltar (**15**), der aus drei Teilen zusammengesetzt ist: einem Sockel, welcher aus einem convex profilierten Rahmen besteht, auf dem ein viereckiger Kasten ruht, dessen obere Öffnung durch einen viereckigen Block geschlossen ist. Die oberste Bekrönung dieses Blockes ist abgebrochen, läßt sich aber nach oben vorhandenen Spuren und nach Analogien mit Leichtigkeit ergänzen. Auf den noch erhaltenen Wulstring gehört ein Pinienzapfen, d. h. die rein geometrische

14) Helbig, a. a. O. Gamurrini, Notizie degli scavi 1900. S. 625.

15) **Kiste des Museo Barracco in Rom.** Publiziert in: La collection Barracco, München 1893. S. 52, 53. Taf. 75, 76. Vergl. Catalogo de Museo di Scultura. Fondazione Barracco Nr. 201.

Der Liebenswürdigkeit des Herrn Senator Barracco verdanke ich die Erlaubnis einer Totalaufnahme des Monumentes.

Form eines solchen. Das ganze Monument besteht aus Stinkkalk von Chiusi und hat folgende Maße: Höhe der Basis 0,235 m; Breite 0,79 m; Höhe des Kastens 0,95 m; Breite unten 0,49 m; Breite oben 0,45 m; Höhe des Blockes bis zum Wulstring 0,465 m; Breite unten 0,33 m; Breite oben 0,27 m. Die Höhe des Wulstringes, der mit dem Blocke und Zapfen aus einem Stücke gearbeitet war, beträgt 0,02 m; die Breite der viereckigen Öffnung des Kastens beträgt 0,29 m; der zu ergänzende Zapfen wird ungefähr 0,2 m. hoch gewesen sein, so daß für das ganze Monument ungefähr eine Höhe von 1,37 m. anzunehmen ist. Das Monument hat zum Teil durch Corrosion gelitten; die meisten Schäden stammen aber von absichtlicher Verstümmelung her, wie sie alle zu dieser Klasse gehörenden Monumente zeigen. An den Ecken finden sich tiefe Einsägungen; eine Seite des Blockes ist durch Meisselhiebe fast ganz unkenntlich gemacht. Der Zapfen oben ist wahrscheinlich ebenfalls absichtlich abgeschlagen worden. Alle vier Seiten des Kastens und des darüber liegenden Blockes sind mit Reliefs geschmückt. Dieses Exemplar ist das einzige mir bekannt gewordene, fast vollständig erhaltene Monument dieser Art. Es ist, wie mir Baron Barracco erzählte, auch in dieser Form in seine Sammlung gekommen. Und da die Stücke in jeder Beziehung gut zusammenpassen, ist kein Grund vorhanden an ihrer ursprünglichen Zusammengehörigkeit zu zweifeln, zumal auch alle Beschädigungen antik sind und alles mit einer gleichmäßigen Corrosion überzogen ist. Es stammt, wie alle diese Monumente aus der Gegend von Chiusi, worauf auch schon das Material schließen läßt. Größere oder kleinere Fragmente dieser Denkmälerklasse befinden sich in den Museen von Palermo, Chiusi, Perugia, Florenz, München, Paris, London, Berlin und Kopenhagen. Einige von diesen sind ganz leidlich erhaltene Kisten und Blöcke, die größere Anzahl dagegen ganz kleine zersägte oder zerschlagene Stücke, deren Reliefs zum Teil vorzüglich erhalten sind. An einem Exemplar in Palermo finden sich noch deutliche Farbspuren. Für die Tatsache, daß sich in den Gräbern von Chiusi häufig nur ein oder mehrere solcher kleinen Stücke finden, haben Gamurrini und Helbig eine Erklärung zu geben versucht (**16**), die vieles für sich hat, aber der Tatsache kaum gerecht wird, daß die Beschädigungen sehr häufig an den besser erhaltenen Exemplaren den Eindruck erwecken, als hätte man Stücke von ihnen absägen oder abschlagen wollen. So finden sich Kisten, welche tiefe Einsägungen

16) Helbig, a. a. O., Gamurrini a. a. O.

zeigen, zuweilen auch auf einer oder zwei Seiten eine, auf zwei einander entsprechenden Seiten zwei Einsägungen zeigen. Es finden sich auch Exemplare, auf denen an einer Seite die Reliefs geradezu herunter gemeisselt worden sind, ohne daß dabei mehr wie kleine Splitter abgesprungen sein können. Die zum Teil sehr gute Erhaltung einzelner der kleinen Stücke, spricht wieder dafür, daß sie sehr bald schon nach der Aufstellung des Monuments zersägt und in's Grab gelegt worden sind. Die Sitte des Zersägens und Zerstückelns findet sich auch an dem scheibenförmigen Monument, und Einsägungen zeigt auch die Berliner Travertinbasis. Die Bekrönung mit einer Kugel oder einem Zapfen ist ihnen ebenfalls gemeinsam. Die Sitte des Zerschlagens kann auch bei einer kleinen sarkophagförmigen Aschenkiste in Chiusi, jetzt im Museum in Chiusi (**17**) nachgewiesen werden. Die Prothesisdarstellungen, die für den Typus des Barracco'schen Monumentes eigentümlich sind, finden sich auf den scheibenförmigen Basen, auf Aschenkisten und auf Cornetaner Grabgemälden ebenfalls, nur auf den Travertinbasen nicht. Der Zapfen oder die Kugel, ebenfalls die Pinienzapfen von Perugia, wo auch geometrische Zapfen vorkommen, sind wol alle ein und dasselbe heilige Symbol, dessen ursprüngliche Form der polierte Serpentinstein und dessen, aus einem in Vergessenheit geratenem Kultsymbol entstandener, letzter Nachkomme dann der Pinienzapfen ist, für welchen eine kultische Bedeutung bei den Etruskern sonst nicht mehr nachzuweisen ist, der aber später bei den Römern eine wichtige Rolle in der Architektur spielte und auch zur Bekrönung von Grabmonumenten verwendet wurde (**18**). Das einzige nun, was den Typus des Barracco'schen Monumentes von allen anderen Grabmonumenten unterscheidet, ist der Hohlraum seiner Kiste. Daß es nicht sein Zweck war in einem Grabe aufgestellt zu werden, dafür spricht erstens die Form der Bekrönung, zweitens das Vorkommen von nur größeren oder kleineren Bruchstücken in den tombe a camera, ferner die Größe des vollständigen Monuments und die geringen Raumverhältnisse der meisten Chiusiner Grabkammern. Da auch alle übrigen Fragmente nicht wesentlich kleinere oder größere Proportionen

17) **Aschenkiste mit Brautzug in Chiusi.** Publiziert bei Gamurrini in d. Röm. Mitt. 1889. S. 89—100. Taf. IV. Phot. Moscioni 10 567—10 570.

18) Vergl. 1. B. Schröder, Studien zu den Grabmälern der röm. Kaiserzeit. Bonner Jahrb: 1902 108/9 S. 70. ff:

2. Petersen, Pigna-Brunnen. Röm. Mitt. 1903 S. 312—328.
3. Strzygowski, Der Pinienzapfen als Wasserspeier. ebenda. S. 185—206.
4. Hülsen, Der Cantharus von Alt-St. Peter und die antiken Pignien — Brunnen. ebenda 1904. S. 87—116.

zeigen, als das Exemplar des Museo Barracco, so müssen alle diese Monumente einigermaßen gleich groß gewesen sein. Unterirdisch können sie also nicht wol aufgestellt worden sein. Daß die Etrusker aber die Asche ihrer Toten jemals oberirdisch bestattet hätten, läßt sich nicht nachweisen, widerspricht auch vollkommen ihrer Anschauung von der Wohnung des Toten. Also Aschenkisten können diese Monumente auch nicht gewesen sein. Als Altäre sie zu bezeichnen wäre ebenfalls sinnlos, denn, wenn auch oben der obere Block mit dem Zapfen die Form eines Grabsteines zeigt und die Basis eines Grabsteines oft, oder immer ihre Form von der eines Altares entlehnt, so ist doch der verschlossene Kasten bei einem Altare ganz sinnlos. Außerdem haben wir konstatiert, daß die meisten dieser Monumente gleich oder sehr bald nach ihrer Herstellung zerschlagen worden sind und nur kleine Fragmente oder Teile derselben in den Grabkammern bestattet wurden. Es müssen also Monumente gewesen sein, die nur einen ephemeren Zweck hatten, eine Art Kenotaph. In dem hohlen mittleren Kasten, der stets die Prothesisszene zeigt, ist das Grab mit dem Toten symbolisch dargestellt und oben darauf ruht der Grabstein. Also alle Teile eines Grabes sind auf diese Weise symbolisch wiedergegeben. Professor von Bissing hält sie für Scheingräber, welche den Leichenspielen als Zentrum gedient haben könnten. Das wäre sehr wohl möglich. Auf den Gräbern konnten Leichenspiele ebenso wenig abgehalten werden, wie in den Trauerhäusern, darin wird mir jeder zustimmen, der je eine etruskische Nekropole gesehen hat. Und wenn es sich um die Veranstaltung von prunkvollen Spielen handelte, wird man ebenso wie bei den Römern einen öffentlichen Platz benutzt haben, entweder das Forum, oder ein Stadium. Ursprünglich mag es Sitte gewesen sein, daß man Tänze oder kleinere Feiern im Trauerhause oder vor demselben abhielt, also in Gegenwart des Leichnams. Nun mag das bei vornehmen Leichenfeiern, zur Blütezeit etruskischer Macht und Kultur, als ein großer Luxus auch bei den Spielen entfaltet wurde, nicht mehr möglich gewesen sein und es wird auch nicht immer in der Möglichkeit gelegen haben den Leichnam selbst dabei zur Schau zu stellen, man wird sich nun dabei auf irgend eine Weise durch einen Ersatz für den Toten beholfen haben und daher einen Aufbau aus Holz oder Stein errichtet haben, der nachher wieder zerstört wurde, um durch Einsägen oder Zerschlagen dem Toten geweiht zu werden und dann als Zeuge der Spiele in die Gruft dem Toten mitgegeben wurde. Man mag auch manchesmal bloß den Grabstein allein aufgestellt haben, auf dem dann die Prothesis dargestellt wurde. Unsere rätselhaften Monumente würden vorzüglich

zu diesem Zwecke stimmen und dann würde es sich auch erklären, warum sie keine Vorläufer und keine Nachfolger gefunden; ihre Vorläufer waren wol aus Holz und sind in den Gräbern vermodert und ihre Nachfolger werden ebenfalls aus schlichtem Material gewesen sein; nur zur Blütezeit ihrer Macht haben die Chiusiner sie aus Stein hergestellt und wie es in den übrigen Orten bei Leichenspielen hergegangen ist, wissen wir leider nicht; nur aus Corneto sind uns in den Wandmalereien noch einige Züge erhalten. Zu dieser Hypothese stimmt auch die obligatorische Darstellung des Toten bei der Prothesis auf seinem Scheinhause. Wir wenden uns nun den Darstellungen zu, welche unsere Monumente zieren.

Auf den Chiusiner Kisten nehmen die Darstellung der Prothesis und die mit ihr im engsten Zusammenhang stehenden Trauergebräuche, den wichtigsten Platz ein. Die Prothesis fand im Trauerhause Statt. Die Totenklage, die Salbung und Bekleidung der Leiche wurde von Frauen besorgt, ein Flötenspieler mit nacktem Oberkörper und um die Hüften gebundenem Gewand begleitete mit seiner monotonen Musik die Klagen der Weiber. Der Flötenspieler trägt ein um den Kopf geschnürtes Riemengeflecht, an dem das Mundstück der Doppelflöte befestigt ist. Es ist dies die auf allen etruskischen Darstellungen wiederkehrende und auch in Griechenland bekannte Form. Auf der Berliner Kiste (**19**) ist auch der Ort angedeutet, an welchem die Prothesis Statt fand. Der Tote liegt hier auf der Kline mit einem schön drapierten Gewande bedeckt in einer Halle zwischen den beiden Säulen, welche das mit Akroterien verzierte Giebeldach tragen. Wenn wir an die Grabfassaden von Castel d'Asso (**20**) und Norcia erinnern, so wird die Ähnlichkeit der Hallen, die sich auch dort finden mit der der Berliner Kiste uns zur Vermutung berechtigen, daß in beiden Fällen die Vorhalle des Wohnhauses dargestellt ist und daß auch die Prothesis in einer Vorhalle des Hauses, wahrscheinlich halb auf offener Straße Statt fand. Auf eine ähnliche Sitte bei den Römern scheint sich das bekannte Prothesisrelief vom Hateriermonument im Lateran (**21**) zu beziehen; auch hier steht die Leiche nicht im Hause, sondern es ist vor dem Hause ein großer Aufbau errichtet, der mit Fackeln und Räuchergefäßen

19) **Kiste in Berlin.**

Literatur: 1. Abeken, Mittelitalien Taf. 8. (vor d. Restauration).
2. Micali, Mon. ined. Taf. 22.
3. Beschreibg. d. Skulpt. (zu Berlin) S. 169. Nr. 1222.
4. Martha, Fig. 198.

20) Mon. d. Inst. I. Taf. 43 u. 48.

21) Mon. d. Inst. V. Taf. 4.

umstellt ist; auch hier vollzieht sich die ganze Trauerfeier halb auf der Straße; die klagenden Weiber, die Doppelflöte, die auch hier gespielt wird, alles beweist, daß noch das kaiserliche Rom an diesen alten etruskischen Sitten festgehalten hat. Auf der Berliner Kiste ist die Kline auf welcher der Tote liegt, ist mit einer Decke oder einem Tuche bedeckt, dessen Enden an Kopf und Fußende lang herabhängen. Auch ein Ende vom Gewande des Toten, für den, trotz der hohen Kopfkissen, die Kline doch zu knrz ist, hängt über die Füße herab. Aus den Darstellungen auf den Kisten lassen sich folgende Sitten feststellen: Es wurden zur Prothesis dieselben Klinen benutzt, die auch beim Gelage dientea. Zu Füßen des Leichnams steht auf einem Schemel erhöht der Flötenspieler. Ist ein Kind bei der Prothesis zugegen, so steht es neben dem Kopfe des Toten; ist ein Mann zugegen, wie auf dem Fragment in Palermo, so steht er ebenso, wie bei der griechischen Prothesis, hinter dem Haupt des Toten. Als Gestus der Klage sind erhobene Arme mit geöffneten Händen oder das Aufstützen des Kopfes auf die mit der Linken unterstützte rechte Hand üblich. Der Tote wird meist so weit mit dem Mantel bedeckt, daß nur der Kopf hervorragt. Auf der Kiste im Museum in Florenz ist sogar der ganze Leichnam bedeckt. Auf dem Monument des Museo Barracco trägt eine der Frauen eine Lekythos und eine Binde herzu, um den Toten zu salben.

Auf der Kiste des Museo Barracco hat die eine der Frauen, welche gerade den Klagegesang ausführt, aufgelöste, lang herabwallende Haare, die andere, welche die Lekythos trägt, hat einen Teil ihres Gewandes über den Kopf gezogen. Auf dem Berliner Relief hat die Frau, welche den Toten anruft, den einen Arm über dem Toten ausgestreckt und den anderen gegen sein Gesicht erhoben; sie hat ebenfalls ein verhülltes Haupt. Die zweite Frau hat langes, wallendes Haar und breitet klagend die Arme aus, wobei sie die offenen Hände erhebt (vgl. *Ἐφημερὶς ἀρχ.* 1888 S. 184). Sowol das Verhüllen des Hauptes mit einem Teil des Gewandes, als auch das Auflösen des Haars sind Ausdruck der Trauer. Auf einer bei Micali (22) abgebildeten Kiste steht am Kopfende des Toten eine Frau, welche scheinbar beide Fäuste gegen ihre Wangen drückt, in Wirklichkeit wohl mit gekrümmten Fingern die Wangen zerkratzt (vgl. Mon. d. Inst. VIII. Taf. 5. Reinach Rep. I. S. 165). Vor der Kline steht ein kleiner Knabe, der die linke Hand an die Stirn hält und mit der Rechten an den linken Oberarm greift, dazu erhebt er, wie zum Aus-

22) **Kiste aus Chiusi.**
Abgeb. 1. Micali, Mon. p. s. a. st. Taf. 56.
2. Museo Chius. Taf. 53—56.

stoßen eines Klagerufes, den Kopf. Hinter der Kline stehen zwei Frauen, welche beide Hände über den Kopf legen und die Hände an den Gelenken fassen. Auch dieses alles sind Gesten der Klage, aus denen wir ersehen können, daß nicht lautlos geklagt wurde, sondern mit Geheul und Geschrei, und daß auch Mißhandlung des eigenen Leibes üblich war. Auf der Kiste im Münchener Antiquarium (**23**) scheint die Leiche weiblich zu sein; über die Leiche ist in schönen Parallelfalten eine Decke geworfen, der Kopf ist ebenfalls bedeckt, nur die Hände sind frei. Die Tote wird von vier Frauen und einem Knaben betrauert. Alle Frauen tragen verhüllte Köpfe und großen Ohrschmuck. Der Schmuck, den die Frauen tragen, zeigt, daß sie keine Sklavinnen oder Dienerinnen, sondern Anverwandte der Toten sind. Nur der Flötenspieler wird wahrscheinlich ein Sklave geweesn sein, aber auch das ist nicht sicher. Am Fußende der Kline steht hier noch eine Frau, die mit der Linken den Zipfel ihres Gewandes emporhebt und mit der Rechten an den Stoff greift, welcher die Leiche bedeckt. Eine zweite Frau steht hinter der Kline, in der Linken hält sie einen Gegenstand, wol ein Salbgefäß, die Rechte legt sie über die Tote und greift in die Draperie. Die dritte Frau steht vor der Kline, faßt mit der Linken das Tuch, welches die Tote bedeckt und hebt es empor; die Rechte hat sie bis zur Taillenhöhe an ihren Körper gezogen, doch da die Hand zerstört ist, läßt sich nicht sagen, womit sie beschäftigt war. Vor ihr steht ein kleiner Knabe, welcher die Rechte erhebt und mit der Linken ins Gewand greift. Am Kopfende steht von rechts nach links die vierte Frau: sie hält in ihrer Rechten ein zusammengefaltetes Tuch über dem Kopfe der Toten, die Linke streckt sie neben dem Haupte der Toten aus. Es ist also keine Totenklage, sondern das Herrichten der Leiche auf diesem Relief dargestellt. Auf einer bei Micali abgebildeten Kiste (**24**) mit Prothesisdarstellung steht am Fußende der Leiche ein Mann, der die Hände an den Kopf führt, wol um sich den Kopf zu schlagen. Darauf folgt eine Frau, welche mit der Rechten an die Decke, die über die Leiche gedeckt ist, fasst und in der Linken einen Fächer hält, wol um Fliegen abzuwehren. Vor der Kline steht eine zweite Frau; mit der Rechten greift sie an das Gewand der Toten, in der Linken hält

23) N. 18. unpubliziert. Masse: Höhe 0.48 m. Breite 0.45 m. oben; Breite 0.43 m. unten; Durchmesser d. Öffnung 0,26 m.

24) **Fragment einer Kiste; Sammlung Strozzi, in Chiusi.**
Abgeb. bei Micali, Mon. ined. Taf. 48. Text. S. 305. Vergl. Dorow, Voyage arch. Taf. XII. 2. S. 28; Taf. V. 3.

sie ein Salbgefäß. Am Kopfende steht eine dritte Frau, die in der Rechten ebenfalls ein Salbgefäß hält, während sie die Linke gegen den Kopf der Leichte führt. Alle Frauen tragen das Haupt verhüllt. Unter der Kline stehen eine Ente und ein Hund. Auch hier wieder sind Hantierung mit der Leiche und Klage verbunden, während die Tiere das Lokal andeuten. Auf einem Scheibenfragment in Palermo ist ein Teil der Prothesisdarstellung erhalten. Nur die Oberkörper von drei klagenden Frauen sind sichtbar, welche hinter der Kline mit der Leiche einer Frau stehen und sich mit den Fäusten die Brust schlagen. Am Kopfende der Toten steht eine Frau, welche mit beiden Händen den Kopf der Toten erfaßt. Am Fußende steht ein Mann, der die Füße der Toten umfaßt und zwei Jünglinge, welche die Hände auf den Kopf legen. An diese schloss sich der Zug der Leidtragenden. Diese Darstellung zeigt wie leidenschaftlich es bei der Totenklage herzugehen pflegte. Eine ähnlich leidenschaftliche Darstellung einer Prothesis findet sich auf einer Chiusiner Aschenkiste in Florenz. (**25**) Zuü Fßen der Leiche steht der übliche Flötenspieler. Auf der Kline liegt ein großer Packen, der aus drei Erhebungen und zwei Senkungen besteht und offenbar den verhüllten Leichnam birgt. Zwei Weiber, die einander gegenüber hinter der Kline stehen, umfassen mit beiden Händen die mittlere Erhebung und beugen die Köpfe darauf. Vor der Kline sitzen zwei Weiber auf der Erde, die mit den Händen ihre Kniee umfassen. Diese Art des Sitzens auf dem Fußboden als Ausdruck der Klage, findet sich schon auf einer Dipylonvase. (**26**) Am Kopfende der Kline stehen zwei Weiber, welche sich den Kopf schlagen; hinter ihnen steht wieder ein Flötenspieler. Auch in einem der Cornetaner Gräber ist eine Prothesis dargestellt, in der sogenannten Grotta del Morto. (**27**) Eine tote Frau mit verhülltem Hinterkopfe liegt hier auf der Kline. Um die Kline stehen eine Frau und zwei Mädchen mit kurz geschorenen Haaren und verschiedenen Gesten des Klagens. Die eine greift sich mit der Rechten an die Brust, mit der Linken an den Kopf, der mit einem Schleier verhüllt ist. Zu Füßen der Leiche steht der Flötenspieler; hinter dem Kopfende sitzt eine Frau, welche einen Kranz hält, auf einem Schemel. Über der Mittelgruppe hängt eine Tänie, über den beiden Seitenfiguren hängen Guirlanden: wieder eine Andeutung des Raumes. An diese Prothesisdarstellungen schließen sich nun auf den Chiusiner

25) **Aschenkiste aus Chiusi in Florenz.**
Saal Clusium, Nr. 352, unpubliziert.

26) Mon. d. Inst. IX. Taf. 39. 3.

27) Vergl. oben Grotta del Morto. S. 57.

Kisten an den anstoßenden Seiten Darstellungen von Trauerversammlungen und herzuschreitenden Leidtragenden, welche meist in feierlicher Prozession erscheinen, um an der Totenklage teilzunehmen. So zeigt die Kiste des Berliner Museums auf der links an die Prothesisdarstellung stoßenden Seite vier klagende Weiber, welche auf die Prothesis zuschreiten. Die erste und dritte erheben die zur Faust geballten Hände, die zweite und vierte drücken ihre Hände gegen die Brust. Ihre Bewegungen, die alle auf das Schlagen von Stirn und Brust hindeuten, zeigen, daß sie sich aktiv an der Totenklage beteiligen. Auf der bei Micali (**28**) abgebildeten Kiste, schreitet wieder ein Zug von fünf Weibern auf die Prothesis zu. Die erste führt beide Fäuste gegen ihr Gesicht; die übrigen folgen in der üblichen Stellung immer abwechselnd mit erhobenen und an die Brust gehaltenen Händen. Hinter diesen Frauen folgt ein Zug von vier Männern auf der nächsten Seite, der genau demselben Motiv auf der Kiste des Museo Barracco entspricht. Vier Männer mit kurzen Stöcken schreiten heran; sie sind so angeordnet, daß sich immer zwei gegen einander wenden, die mittleren einander den Rücken zukehren und die Rechte anredend gegen ihren Nebenmann erheben. Offenbar unterhalten sie sich über den Toten. Ein ähnlicher Zug von Männern, vor denen ein flötenspielender Knabe schreitet, steht auf einem bei Micali (**29**) abgebildeten Fragment einer Chiusiner Kiste in Berlin (Nr. 1226). Der erste der Männer trägt hier wieder einen Spazierstock, die übrigen fünf tragen Lorbeerzweige. Auf einem ähnlichen Fragment bei Micali (**30**) sind Frauen und Männern dargestellt, deren einer einen Stab, die anderen wieder jeder einen Zweig tragen. Wahrscheinlich waren also auch die Lorbeerzweige ein Symbol der Trauer (vgl. Hock, Weihegebräuche S. 8). Der Stab war vermutlich das Abzeichen eines vornehmen Mannes überhaupt.

Für die Trauerversammlungen, die gewöhnlich an der rechts auf die Prothesis folgenden Seite angebracht sind, ist besonders charakteristisch, daß sie entweder nur aus Frauen, oder nur aus Männern bestehen und ihre Komposition sich stets in Form einer symmetrisch aufgebauten Gruppe erscheint, ganz ebenso wie sie schon ein attischer Pinax (**31**) zeigt. Auf der Kiste des Museo Barracco schließt sich

28) Micali, Mon. p. s. a. st. Taf. 56; Mus. Chius. Taf. 53—56.

29) **Fragment einer Chiusiner Kiste in Berlin.**
1. Micali, Mon. p. s. a. st. Taf. 52. Nr. 3.
2. Beschreibung d. ant. Skulpturen (zu Berliner), Nr. 1226.

30) Micali, a. a. O. Taf. 58. Nr. 3.

31) Ant. Denkm. II. Taf. IX. 2. Vgl. G. Hirschfeld in der Festschrift für Overbeck s. 6.

an die Prothesis auf der rechts anstoßenden Seite eine solche Trauerversammlung von Frauen. In der Mitte sitzen zwei Frauen auf Sesseln einander gegenüber; die rechts sitzende ist durch einen reichen Kopfputz ausgezeichnet, der sie als Matrone charakterisiert. In der Mitte zwischen den beiden sitzenden Frauen steht eine Frau, welche einen Mantel, den sie mit beiden Händen erhebt, ausbreitet. Hinter der rechts sitzenden Frau steht eine vierte, welche ein zusammengelegtes Gewand, nach den fein gravierten Faltenlinien zu urteilen ein linnenes Untergewand, hält. Eine ihr korrespondierende Frau, hinter der links sitzenden stehend, trägt ein gefranztes Gewand ebenso auf dem Arme, wie die vorige das linnene. Es ist dies ein vollständiges Kostüm, das hier gezeigt wird und wahrscheinlich für den Toten bestimmt ist. Auf der bei Micali (32) abgebildeten Kiste schließt sich wiederum an die Prothesis eine Versammlung trauernder Frauen in der gleichen Anordnung. Von den beiden sitzenden Frauen, von denen die rechte das Haupt verhüllt hat, hält die linke eine breite Binde und die Rechte greift darnach. Von den dahinter stehenden Frauen halten die zu jeder Seite stehenden je ein Gewand, die in der Mitte stehende breitet beide Arme aus und greift nach den Gewändern. Auch auf der Münchener Kiste kehrt eine ähnlich angeordnete Frauengruppe wieder. Die erste Frau steht von links nach rechts gewandt und erhebt die Hände, die zweite sitzt auf einem Schemel nach derselben Seite gewandt; sie erhebt die Linke und hält die Rechte auf ihrem Schoß. Die dritte steht in der Mitte der Gruppe, von rechts nach links gewandt; sie zieht sich mit der Rechten das Gewand vor's Gesicht und stemmt die Linke in die Hüfte. Die vierte sitzt von rechts nach links und wiederholt die Bewegung der zweiten, nur mit dem anderen Arm; die fünfte wiederholt mit der Rechten die Bewegung der ersten, streckt aber den Arm weiter vor. Wir haben hier sicher eine Frauenversammlung, die sich wahrscheinlich mit Heulen, oder Singen von Klageliedern befaßt. Daß der Gestus des erhobenen Armes jedenfalls Reden bedeutet, unterliegt keinem Zweifel, das bedeutet er noch heute in Italien (Vergl. *Ἐφ. ἀρχ.* 1888 S. 184). Auf der Münchener Kiste befindet sich auf der links an die Prothesis stoßenden Seite eine ebensolche symmetrisch angeordnete Gruppe von Männern. Wir beginnen wieder von links. Der erste Mann steht von links nach rechts gewendet, er hebt die Linke hoch, die Rechte bis zur Brusthöhe; der zweite sitzt auf einem Klappstuhle, streckt die Rechte seinem gegenüber

32) Micali, Mon. p. s. a. st. Taf. 56. Mus. Chius. Taf. 53—56.

entgegen und hält einen Krummstab. Der dritte steht von rechts nach links, erhebt die Rechte und stemmt die Linke in die Seite. Der vierte wiederholt in entgegengesetzter Richtung die Bewegung des zweiten; der fünfte wiederholt ebenfalls die Bewegung des ersten und hält außerdem noch in der Linken einen Stab. Die beiden letzten sind gleichfalls von rechts nach links gewendet. Wir haben hier wieder eine Klageversammlung vor uns, deren Teilnehmer sich, wie aus der Korrespondenz der Bewegungen zu ersehen ist, mit einander im Zwiegespräch oder Wechselgesang befinden. Die Stäbe wiederum zeigen den Rang an und der durch den Krummstab ausgezeichnete wird wohl der Hausherr sein. Auf dem Fragment einer Kiste im Museum zu Chiusi, (**33**) finden wir eine ähnliche Männerversammlung. Der stehende Mann hält hier einen Stab erhoben; der links sitzende hält einen Stab, von dem oben jederseits zwei geschweifte Enden abgespalten sind, offenbar das Abzeichen einer hohen Würde; der ihm gegenüber sitzende hält in jeder Hand einen glatten Stab. Was die Szene im einzelnen zu bedeuten hat, ist nicht festzustellen; jedenfalls hat sie in der Mün- chener Kiste eine Analogie.

Aus diesen Darstellungen von Trauerversammlungen ergibt sich wenigstens folgendes: daß Männer und Frauen in gesonderten Gruppen, wahrscheinlich auch in verschiedenen Räumen trauerten und Klagelieder sangen, wobei die Konsequenz, mit der die Männergruppen zu Füßen des Toten, die Frauen zu Häupten gruppiert zu werden pflegen, darauf schließen läßt, daß dies auch in Wirklichkeit die Ordnung war. Von den übrigen noch auf den Chiusiner Kisten dargestellten Gebräuchen verdienen zunächst die Darstellungen von Gelagen und meist auch damit verbundenen Tänzen besondere Beachtung. Wenn nicht Gelage und Tänze so konsequent auf Grabmälern, Aschenkisten, Sarkophagen und Grabgemälden vorkämen und sich nicht oft direkt an Darstellungen von Trauergebräuchen anschlössen, so würde kein Mensch auf den Gedanken verfallen, in diesen Bildern Szenen aus einer Leichenfeier zu vermuten. Es geht nicht nur nie ernst und feierlich, sondern meist ausgelassen fröhlich oder orgiastisch wild bei diesen Szenen her. Gerade in der Darstellung dieser Szenen sowie der verschiedenen Spiele sind die Chiusiner Reliefs sehr nah den Cornetaner Grabgemälden verwandt. Die beiden zuerst erwähnten Szenen finden sich dort nur vereinzelt, oder gar nicht. Männer und Weiber pflegen sich bei dieser Gelegenheit zusammen zu finden und gemeinsam zu zechen oder zu

33) Micali, a. a. O. Taf. 53. Nr. 1.

tanzen. Beim Gelage liegen immer ein Mann und ein Weib auf jeder Kline und ein nackter kleiner Mundschenk steht davor; meist sind auch ein paar große Gefäße zu sehen. Oft steht unter der Kline eine große Metallschale, von der wir nach Analogie attischer Vasenbilder wissen, daß sie für den Überfluß genossenen Weines da war. Ein typisches Beispiel eines solchen Gelages, das auf den Kisten und Aschenkisten aus Mangel an Raum gewöhnlich nur aus einem Paar und einem Mundschenken besteht, findet sich auf der Berliner Kiste. Eine ähnliche Szene findet sich auf der kleinen sarkophagförmigen Aschenkiste in Florenz. Hier hält die Frau eine Trinkschale in der Hand. Häufiger ist noch der Tanz dargestellt und zwar auf den Kisten verhältnismäßig selten, dagegen immer auf den Blöcken, welche die Kisten zu verschliessen bestimmt sind. Hier sind sie, in mannigfacher Variation der Stellungen und Gebärden, das einzige Thema. Daß der Tanz in engster Verbindung mit dem Mahle steht, ergaben schon die Gemälde der Cornetaner Gräber, in denen er mit derselben Liebe und Ausführlichkeit dargestellt ist, wie auf den Reliefs der Blöcke und Kisten. Auch dieselben Begleitinstrumente wiederholen sich: immer Flöte und Kithara. Vom ruhigen Einherschreiten bis zur wildesten Bewegung, Solo-Tanz und Duett, alles ist dargestellt, ganz ebenso, wie auf den Grabgemälden in Corneto und das Mangeln der dort trennenden Zweige beweist nicht, daß im Freien getanzt wurde, sondern bekräftigt nur unsere Vermutung.

Auf dem oberen Blocke des Barracco'schen Monumentes ist auf der einen Seite ein Kitharaspieler, und eine Frau, welche die Rechte senkt und die Linke erhebt und dabei die Hände im Handgelenk nach hinten umklappt, dargestellt. Die nächste Figur ist zerstört. Die übrigen Seiten sind so stark beschädigt, daß sie nur noch Spuren von den Figuren erkennen lassen. Auf der nächsten Seite nach rechts erkennt man nur noch einen Mann, weiter eine Frau mit erhobenen Händen und einen Mann, der sich nach ihr umblickt. Auf der nächstfolgenden Seite sind noch erkennbar die Beine einer Frau, ein Flötenspieler und ein tanzender Jüngling. Auf der vierten Seite sind nur noch Spuren von den beiden nach links gewandten Füßen der Mittelfigur erkennbar. Es sind natürlich auf allen Seiten Phasen des Tanzes dargestellt. Auf einer bei Micali (**34**) abgebildeten Kiste, die jetzt im Chiusiner Museum steht, sind auf der einen Seite ein tanzendes Mädchen und ein tanzender Satyr erhalten. Der Satyr ist

34) Micali, a. a. O. Taf. 53. Nr. 1.

aber eine Maske, wie an dem Gürtel, an welchem der Schwanz hängt, und an der Kopfbinde, an welcher die langen Ohren sitzen, ersichtlich ist. Auf einem Fragment im Berliner Museum (**35**) und einem zweiten, ebenfalls bei Micali (**36**) abgebildeten, erscheint wieder das erste Mal ein Satyr, das zweite Mal ein Satyr und ein Mädchen. Es wurden also auch Tänze aufgeführt, die einen mimischen oder possenhaften Charakter trugen und bei denen sich einige als Satyrn verkleideten, indem sie sich einen Pferdeschweif an ihren Gürtel banden und lange spitze Ohren an der Mütze befestigten. Die Satyrn erscheinen unbekleidet, während sonst auf den Reliefs die Tänzer und Tänzerinnen in ihren gewöhnlichen Kostümen erscheinen.

Auf einer Kiste des Museums in Palermo, auf welcher an allen vier Seiten tanzende Männer und Frauen dargestellt sind, haben einige der Männer langes aufgelöstes Haar. Einer von ihnen hält in einer Hand ein Horn, in der anderen einen nicht ganz kenntlichen Gegenstand, wahrscheinlich Kastagnetten. Auf dem Kopenhagener Blocke (**37**), der wol den ältesten Stil von allen Chiusiner Reliefs zeigt, sind Männer und Weiber, ein Kithara- und ein Flötenspieler, lebhaft laufend und gestikulierend dargestellt. Auf einem Blocke in Palermo mit Tänzern und Tänzerinnen hält eine von ihnen, in wildester Bewegung dargestellte, einen Zweig in der Hand. Auf einem Blocke im Berliner Museum (**38**) ist zwischen je zwei Tänzern immer ein Kind in der Mitte, welches mittanzt. Auf einer Seite ist es der Flötenspieler. Auf einem Blocke in Palermo sind auf der einen Seite ein Jüngling, ein flötenspielender Knabe, wie auf dem vorigen Stücke und eine Frau dargestellt. Jüngling und Frau haben erhobene Rechte und gesenkte Linke, wie beim Tanze, tanzen aber nicht. Auf der nächsten Seite nach rechts befindet sich wieder ein tanzender Jüngling mit einem Palmenzweig, ein tanzender Knabe und eine Frau; auf der dritten Seite zwei Jünglinge, von denen der eine einen scheibenförmigen Gegenstand trägt, wohl eine Art Tambourin. Auf der vierten Seite sind ein Jüngling, ein Knabe und eine Frau, mit zum Klagen erhobenen Händen dargestellt. Wir sehen also, welch eine Mannigfaltigkeit der Motive der Tanz ergibt, daß auch Kinder mittanzen und daß auch an den Tanz sich Klagegebärden anschließen; jedenfalls

35) Micali, a. a. O. Taf. 53. Nr. 2.
Beschreibung d. antiken Skulpturen (zu Berlin) Nr. 1225.

36) Micali, a. a. O. Taf. 53. Nr. 4. Vergl. Dorow, Voyage archeol. Paris 1829. S. 27. Taf. XIII. 1 a.

37) Glyptothek Ny-Carlsberg, Taf. 180. S. 33.

38) Beschreibung d. ant. Skulpturen (zu Berlin), S. 471. Nr. 1224.

steht hier der Tanz im engsten Zusammenhang mit der Totenklage, was aus den Cornetaner Gemälden nicht zu ersehen war.

Auf einem zweiten Blocke in Palermo (**39**) der wieder Tänzer und Musikanten im üblichen Schema zeigt, darunter einige Figuren in sehr lebhafter Bewegung, fällt eine besonders hübsche Gruppe auf. Eine tanzende Frau legt ihrem Partner den rechten Arm auf die Schulter und greift ihn mit der Linken unter den Ellenbogen, während er sich nach ihr umschaut. Dadurch entsteht eine sehr lebendige und ausdrucksvolle Gruppe. Auf einem Blocke in Florenz (**40**) findet sich ebenfalls das Motiv des Umwendens, welches auch hier zu sehr hübscher Gruppierung Anlass gibt.

Eine originelle Darstellung findet sich auf zwei zusammengehörigen Kistenfragmenten des Berliner Museums (**41**). Auf dem einen Relief sehen wir einen langen Zug von Männern, denen ein Flötenspieler vorausschreitet, an einem Strick ziehen. Das nächste Fragment, das die Fortsetzung bildet, zeigt das Ende des Zuges, einen Wagen mit einem Grabstein. Es ist ein vierrädriger Wagen, auf dem die uns nun bekannte Form des aus einer Basis und einer Kugel bestehenden Grabsteins erkennbar ist. Dem Wagen folgen noch drei Leute, die irgend etwas zu tragen scheinen. Hier wird also gezeigt, wie in feierlicher Prozession der Grabstein auf das Grab gezogen wird.

Auch Szenen aus den uns schon von den Cornetaner Wandgemälden bekannten Spielen finden sich zuweilen auf den Kisten. Auf einem Kistenfragment im Museum zu Palermo (**42**) sehen wir von links nach rechts einen Mann, der zwei Stäbe in der Rechten und einen in der Linken hält. Wir werden kaum irren, wenn wir ihn als Aufseher bei irgend einem Wettkampf bezeichnen, denn auf einen solchen bezieht sich unser Relief sicher. Darauf folgt ein Podium, unter dem sechs Weinschläuche liegen, offenbar die Preise für die Sieger. Auf dem Podium sitzen drei Männer; zwei von ihnen stützen sich auf ihre Stöcke, und unterhalten sich miteinander, wobei der vordere sich

39) 1. Micali, Mon. p. s. a. st. Taf. 55. 3, 4.
2. Inghirami, Museo Chius. Taf. 2—5.
3. Martha, L'Art Etrusque. Fig. 236; 237.

40) Unpubliziert. Museo archeol: Saal XXI.

41) Micali, Mon. p. s. a. st. Taf. 53. Nr. 3.
Beschreibung d. ant. Skulpturen (zu Berlin) Nr. 1227, dazu gehört Nr. 1229.

42) 1. Micali, Mon. ined. Taf. 24. 2.
2. Martha, L'Art Etrusque. Fig. 235.
3. Ann. d. Inst. 1864. Taf. d'agg. A. B. Vergl. Dorow, Voyage archeol. Paris 1829. S. 26. Taf. X. 3.

zu seinem Hintermanne umwendet und ihn beim Knie faßt. Der dritte schreibt auf einem Diptychon. Vor dem Podium steht auf seine Lanze gestüzt, ein gerüsteter Krieger. Es folgt ein Mädchen mit Krotalen in den Händen in wildem Tanze, darauf ein Flötenspieler und dann ein nackter Mann mit einer Lanze und endlich wieder ein Kampfwärter mit einem Stabe. Wir sehen hier offenbar die Sieger vor den Kampfrichtern stehen, einen jeden durch irgend ein Attribut charakterisiert. Ein zweites Fragment in Palermo, (Nr. 152) zeigt uns eine Versammlung von sitzenden Männern und Frauen, der Götterversammlung des Parthenonfrieses vergleichbar, welche im Stile den schönsten rotfigurigen Vasenbildern in nichts nachsteht. Die Männer und Frauen, welche auf Klappstühlen sitzen, halten Scepter und Hörner in den Händen. Nach Analogie der Grotta delle Bighe di Stackelberg sind dies sicher Zuschauer eines Spieles. Hinter den Sitzenden befinden sich noch stehende Figuren.

Von den verschiedenen Spielen und Wettkämpfen sind auf den Kisten am häufigsten Wettrennen dargestellt. So auf einem Fragment in Palermo (**43**) ein Zweigespann mit Wagenlenker; auf einem zweiten Relieffragment in Palermo (**44**) drei Paar Dreigespanne im Wettrennen. Dahinter sind Bäume zu sehen. Das Fragment gehört nach Ornament und Maßen zu urteilen mit dem der Kampfrichter zu einer Kiste. Beide Stücke zeigen noch deutliche Farbspuren und sind von vorzüglicher Erhaltung. Ein bei Micali abgebildetes Fragment (**45**), das dem Ornamente nach ebenfalls zu einer Kiste zu gehören scheint, zeigt einen gerüsteten Krieger mit Lanze und Schild zwischen zwei Unbewaffneten. Ein weiteres Fragment bei Micali (**46**) zeigt das Fragment einer Ringergruppe. Hinter ihm scheint ein Lanzenschaft erhalten. Es ist wol ein verwundetes Opfer der Spiele. Auf der Münchener Kiste befindet sich auf einer Seite ein Relief, welches eine stehende Frau, mit verschieden hoch erhobenen Händen zeigt. Es ist dies die Gebärde der staunenden Teilnahme. Die Frau schaut zwei davonsprengenden Reitern nach, von welchen der eine den anderen bereits überholt hat. Da beide Reiter unbewaffnet sind, so ist hier sicher ein Wettrennen dargestellt; zudem hält noch der hintere Reiter eine Peitsche in der Hand. Eine ähnliche Szene findet sich auf einer Seite der Berliner Kiste (**47**) dargestellt. Hier sprengen zwei Reiter über eine am Boden liegende,

43) Micali, Mon. p. s. a. st. Taf. 53. Nr. 4.
44) Micali, Mon. ined. Taf. 24. Nr. 1.
45) Micali, Mon. p. s. a. st. Taf. 52. Nr. 2.
46) Micali, a. a. O. Taf. 52. Nr. 4.
47) Micali, Mon. ined. Taf. 22.

aber jedenfalls nicht tote Gestalt. Der Reiter — man sieht nur den einen, der andere ist durch den ersten verdeckt, und es erscheint von ihm nur der eine Fuß — trägt einen Mantel und hält eine Peitsche in der Hand. Hinter den Reitern stehen zwei Männer, die mit erhobenen Rechten, als Zeichen der Teilnahme, ihnen nachschauen. Eine ganz ähnliche Szene ist auf einer, dem großen Peruginer Funde entstammenden Silberplatte (**48**) dargestellt. Auch hier ist sicher kein Toter gemeint. Die liegende Figur, mit hochgezogenem rechten Knie, ist in der etruskischen Kunst ganz typisch für einen, der sich bequem hingelegt hat. Hier ist also wahrscheinlich ein Wettrennen dargestellt und der Liegende als Zuschauer zu erklären. Auch auf dem Fragment einer Travertinbasis im Museo Barracco sehen wir auf der einen Seite zwei Reiter, mit Lanzen in den Händen, davon sprengen, denen ein Kampfwärter mit einem Stabe in jeder Hand nachschaut. Wir sehen aus diesen Beispielen, wie der Pferderennsport betrieben wurde. Eine wichtige Rolle spielen auch Darstellungen von Reitern auf den Travertinbasen, nur daß hier seltenerdas Rennen selbst dargestellt wird. Auf der Berliner Travertinbasis ist wahrscheinlich der feierliche Auszug der Kämpfer zu den Spielen dargestellt. Mit Streitäxten Bewaffnete und Hopliten folgen hier einem Reiter. (**49**) Das Motiv der mit den Hinterbeinen gegen einander gekehrten Reiter ist ein Schema, das in seiner wappenartigen Komposition auf das ältere jonische Dekorationsprinzip zurückgeht und sich hier bei einem, im besten attischen Stile gearbeiteten Relief erhalten hat. Dasselbe Motiv findet sich auch auf einer Basis in Palermo (**50**) wieder. Wir glauben nun hier den Beweis geliefert zu haben, daß alle diese Darstellungen von Prothesis, Trauerversammlungen, Gelagen, Tänzen und Spielen, sich in einer Beziehung zu einander befinden. In mannigfacher Zusammenstellung haben wir nun die verschiedensten Szenen auf den Chiusiner Monumenten und den Cornetaner Gemälden gefunden und gesehen, daß sie sich nicht nur als Schmuck der Gräber und Grabmäler finden, sondern auch mit dem Totenkultus, dem Leichenbegängnis in Zusammenhang stehen, obgleich die Stimmung bei vielen der Szenen eine durchaus heitere ist und man daran glauben möchte, daß alle die schönen Dinge, die man zu Ehren des Toten tut, zu seiner Erheiterung und Freude geschehen sollen.

48) Micali, Mon. p. s. al. st. Taf 45. Text. S. 71.
Vergl. Inghirami, Mus. etr. III. Taf. 18. und Petersen, Röm. Mitt. 1893 S. 254.

49) 1. Micali, Mon. ined. Taf. 25.
2. Beschreibung d. ant. Skulpturen (zu Berlin) Nr. 1221.
Dem Vorschlag die mit Streitäxten Bewaffneten für Amazonen zu erklären, kann ich mich nicht anschliessen.

50) Inghirami, Mus. Chius. Taf. 1. Vergl. Löschcke, Bonner Studien für Kekule, Berlin 1900 S. 249.

Nachtrag.

Zu S. 10. In den Times, 16. Sept. 1910 berichtet Evans über seine Ausgrabungen bei Isopata: „The clay chafing-pans that seem to have served as censers for the ritual fumigation of the chamber, and even lumps of actual incense which when burnt retains its characteristic odour after the laps of thirty-five centuries."

Die Arbeit von Bindseil, Die Gräber der Etrusker, Berlin 1881, ist mir leider nicht zugänglich gewesen. Mrs. Hamilton Grey, Tourto the sepulchres of Etruria in 1839, London 1840, habe ich ebenfalls nicht benutzen können.

Vita.

Geboren bin ich, Friedrich Torsten von Stryk, zu Dorpat in Livland am 11. April 1881 als Sohn des Herrn Wilhelm Gustav von Stryk, des beständiges Sekretärs der Kais. Livl. Gemeinnützigen und Ökonomischen Sozietät und seiner Gemahlin Constance von Lode. Im Jahre 1888 bezog ich das Kollmannsche (jetzt von Zeddelmannsche) Privatgymnasium zu Dorpat. Im Jahre 1900 bezog ich das Privatgymnasium des Dr. Wiedemann zu St. Petersburg, an welchem ich im Jahre 1902 nach bestandener Prüfung das Maturitätszeugnis erhielt. Im September des Jahres 1902 wurde ich an der Kais. Universität Jurjew (früher Dorpat) immatrikuliert, an welcher ich bis zum Jahre 1905 Geschichte und Philologie studierte. Im Herbst 1905 wurde ich an der König. Bayr. Ludwig-Maximilians-Universität in München als Studierender der Philosophie immatrikuliert, wo ich bis zum Sommersemester 1907 blieb. Im Wintersemester 1907/08 war ich an der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin als Studierender der Philosophie immatrikuliert. Im Sommersemester 1908 bezog ich wiederum die Universität München.

Im Frühling des Jahres 1905 machte ich den ersten Internationalen Archäologischen Kongreß zu Athen mit und beteiligte mich an der von Prof. Dörpfeld unternommenen Reise durch Griechenland, die griechischen Inseln und Küsten von Kleinasien und besuchte Konstantinopel. Die Osterferien des Jahres 1906 verbrachte ich in Florenz, Ostern 1907 in Rom. Ostern 1908 machte ich eine größere Reise durch Italien, die mich von Palermo bis Venedig in die meisten der bedeutenden Kunststätten Italiens führte. Den Sommer 1908 verbrachte ich in München, den Winter in Rom, Im Winter 1910 besuchte ich Kopenhagen. Im ganzen habe ich ungefähr ein Jahr in Italien zugebracht.

In München hörte ich hauptsächlich die Herren: Furtwängler, Wolters, von Bissing, Riehl, Voll; in Berlin die Herren: Wölfflin, Ed. Meyer, Paul Meyer und Frey.